ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ



ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ





ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು
ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ

ಸಂಪಾದಕರು
ಆ.ಲ. ನರಸಿಂಹನ್
ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ನೃಪತುಂಗ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-560 002.

'Chitrakala Prapancha'
(A collection of articles on Art)
published by V. MUKUNDAN, Registrar,
KARNATAKA LALITHAKALA ACADEMY,
Nrupatunga Road, Bangalore-560002.

Pages:16 pp + 743 text + 32 page photo

Chief Editor:
P.R. Thippeswamy,

Editors:
A.L. Narasimhan,
N. Marishamachar,

Published in 1993

Price Rs.100/-

Cover jacket designe by : K. Chandranath Acharya

Printed by
MAYUR PRINT-ADS
No.201/66, Cottonpet Main Road,
Bangalore-560053.
Phone:622175, 353536 (R)

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರ ನುಡಿ

ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ಡಾ॥ ಹಾ.ಮಾ.ನಾಯಕರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನಗಳು ಹಲವಾರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚದುರಿ ಹೋಗಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟರೆ ತಾವು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಡುವುದಾಗಿಯೂ ತಿಳಿಸಿದರು. ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರ ಕೆಲವು ಬಿಡಿಲೇಖನಗಳು 'ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ 1970ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿತ್ತಾದರೂ ಅದು ಸಮಗ್ರ ಸಂಗ್ರಹವಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೆ ಹಾ.ಮಾ.ನಾರವರು ಅ.ನ.ಕೃ. ಅವರ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅಕಾಡೆಮಿಗಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿದ್ದು ಹಲವಾರು ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಚದುರಿ ಹೋಗಿವೆ. ಈವರೆಗೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏನು ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ, ಯಾವ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಈಚೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಲೇಖನಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ತರಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಅಕಾಡೆಮಿ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಅದರನ್ವಯ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥ ಹೊರಬರುತ್ತಿದೆ.

ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ 1950-51ರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಾವು ದಿ॥ ಹೇಮದಳ ರಾಮದಾಸ್. ಡಾ॥ ಜೀಶಂಪ ಹಾಗೂ ಅಬ್ದುಲ್‌ನಜೀರ್ ಸೇಟ್ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಸ್ನೇಹಿತರು 'ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ' ಎಂಬ ಕೈ ಬರಹದ ಪತ್ರಿಕೆ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮಿತ್ರರಲ್ಲಿ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಮೂಡಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಅದೇ ರೀತಿ ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಡಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಸಾಹಿತಿ, ದಿವಂಗತ ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಪರಿಚಯ ನನಗಾಯಿತು.

ಅವರು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಿದ 'ನಾ ಕಂಡ ಕಲಾವಿದರು' ಪುಸ್ತಕ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಅತಿಯಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಪರಿಪಾಠವಾಯಿತು. ಅವರ ಸಲಹೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಪರಿಚಯಲೇಖನ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ.

'ಜನಪ್ರಗತಿ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರೂ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಬಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಒತ್ತಾಯ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಪ್ರತಿವಾರವೂ ಚಿತ್ರ-ಕಲಾವಿದರುಗಳ ಪರಿಚಯ ಲೇಖನ ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಸಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಮುಂದೆ ಇವು 'ಕಲೋಪಾಸಕರು' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ಕೃತಿಗೆ ಭಾರತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಜಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲಂ ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದರು. ವರಕವಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರು ಈ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ನುಡಿ ನೀಡಿ ಹರಸಿದರು. ಈ ಕೃತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ರಾಜ್ಯಸಭಾ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಎಸ್.ವಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಅವರು 1966ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದರು.

ಇದರ ಜತೆಗೆ ನಾನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದಿನ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹಾಗೂ ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ನೂರಾರು ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಈವರೆಗೆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಮೂಡಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನನ್ನ ಕೈಲಾದಷ್ಟು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಜನರ ಬಳಿಗೆ ಒಯ್ಯಲು ಏನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳು 744 ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದು ಹಲವಾರು ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರಾಶಾವಾದವಾಗಲೀ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕುರಿತ ಪಠ್ಯವಸ್ತುಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆಪಾದನೆಗಾಗಲೀ ಇನ್ನು

ಮುಂದೆ ಅವಕಾಶವಿರದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಉಪಯುಕ್ತ ಪೂರಕ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು (ರೆಫೆರನ್ಸ್ ಬುಕ್) ಹೊರತಂದಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಈ ಗ್ರಂಥದೊಂದಿಗೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಇನ್ನೂ ಐದು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಹೊರಬರುತ್ತಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಬೋಧಕರು ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ 'ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸಿದವರು ಡಾ॥ ಹಾ.ಮಾ.ನಾಯಕರು. ಈ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವಂತೆ ಕಲೆಯ ಹಲವಾರು ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಆದಿಮಾನವನ ಕಲೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯವರೆಗಿನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಹೆಸರನ್ನು ನೀಡಿದ 'ಹಾಮಾನಾ' ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಮೊದಲಿಗೆ ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದವರು ಶ್ರೀಯುತರುಗಳಾದ ಅ.ಲ.ನರಸಿಂಹನ್ ಮತ್ತು ಎನ್.ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್ ಅವರುಗಳು. ಆಯಾ ಲೇಖನಗಳ ಕೆಳಗೆ ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಆಕರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ, ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಕಾಲಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಅಣಿಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಹಲವು ಬಾರಿ ಕರಡಚ್ಚು ತಿದ್ದಿ ಸುಂದರವಾದ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಲೇಖನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉದಾರವಾಗಿ ಅನುಮತಿ ನೀಡಿದ ಈ ಸಂಕಲನದ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಯೂರ ಪ್ರಿಂಟ್ ಆಡ್ಸ್‌ನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸರವರಿಗೆ ನನ್ನ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ
ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು

ಸಂಪಾದಕರ ನುಡಿ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನಾ ಲೇಖನಗಳಾಗಲೀ, ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಲೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರದಿರಲು ಕಾರಣ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಏನು ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನ ಕೊರತೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಲೇಖನಗಳು ಕಡಿಮೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ತೀರಾ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಹಲವಾರು ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಈಚೆಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಕಲೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಪೂರ್ಣವಾದ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಯೋಜಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ 70 ಲೇಖನಗಳಿದ್ದು ವಿವಿಧ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ದೀಪಾವಳಿ ಮುಂತಾದ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳು, ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ ಗುಹಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಗಳವರೆಗೆ ಸುಮಾರಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಮೂಲ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಅಕ್ಷರ ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯವನ್ನಷ್ಟೇ ತಿದ್ದಿದ್ದು ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಮುದ್ರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದ್ದು (ಅದರಲ್ಲೂ ದೀಪಾವಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ) ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮರು ಮುದ್ರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಒಂದೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಈಚೆಗೆ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತು ಲೇಖನಗಳು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರುಗಳ ಪರಿಚಯ ಹಾಗೂ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೇ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ಆ

ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೆಚ್ಚು ಲೇಖಕರ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕರ ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಗ್ರಹ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಥಮವಾದುದರಿಂದ ಹಲವಾರು ಕೊರತೆಗಳು ನಮಗೆ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪಡಿಯಚ್ಚು ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತಲ್ಲದೆ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದವರೆಗಿನ ಅನೇಕ ನಿಯತ ಕಾಲಿಕೆಗಳು ದೊರೆಯದೇ ಹೋದವು. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಸುಮಾರು 200 ಲೇಖನಗಳಾದರೂ ದೊರೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದ್ದು ಮೊದಲಿಗೆ ಅವುಗಳ 'ಲೇಖನ ಸೂಚಿ'ಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯಕಂಡುಬಂತು. ಕಾಲ ಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗದೆ, ಪ್ರಥಮ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇವಲ್ಲದೆ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದುಂಟು ಅಂತೆಯೇ ಕೆಲವು ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಾಯ ಅಥವ ಉಪ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿರುವುದುಂಟು. ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರೌಢ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂಪುಟದ ಲೇಖನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಸೀಮಿತ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ; ಕ.ಸಾ.ಪ.ಪದಲ್ಲಿ(ಏಪ್ರಿಲ್ 1930) ಬಂದಿರುವ ಗೆಳೆಯರಗುಂಪಿನ ರಸಯೋಗಿಯವರ (ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ) ಲೇಖನವೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಪ್ರಥಮ ಸುದೀರ್ಘ ಲೇಖನವೆಂದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಚೀರಘಟ್ಟ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. 1930ರ ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾಮಂದಿರದಿಂದ ಸುಬ್ಬರಾಯರು 'ಕಲಾ' ಎಂಬ

ಕಲೆಗಳಿಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಪತ್ರಿಕೆ ಹೊರತಂದು, 25ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಸಿದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ 'ರಂಗಭೂಮಿ' 'ಬಾಲ ಪ್ರಪಂಚ' 'ಜಯಕರ್ನಾಟಕ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಈಚೆಗೆ ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚಿಕೆ. 23:3:1942ರಲ್ಲಿ ಬಿ.ಪಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ' ವಿನಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಯಾವ ಲೇಖನಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ (ಬೆಳ್ಳಿ ಹಬ್ಬದ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರ ಲೇಖನದ ವಿನಾ) ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ (ಕ.ಸಾ.ಪ.ಪ)ಯಲ್ಲಿಯೂ ರಸಯೋಗಿಯವರ ಲೇಖನದ ನಂತರ ಕೊನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಷಡಂಗದ ವಿನಾ ಬೇರಾವುದೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತು ಲೇಖನಗಳಿಲ್ಲ. ಎಂ.ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರು ಮೊದಲು 'ಜೀವನ'ಕ್ಕೆ ಬರೆದ (11:4) ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನವನ್ನು ಮತ್ತೆ 'ಹೊಸಬೆಳಕು'ವಿನಲ್ಲಿ 1960ರಲ್ಲಿ ಮರುಮುದ್ರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಸಾಧನೆ' ಹಾಗೂ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ'ಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವ ಕಲಾವಿದರ ಕುರಿತು ಯಾವ ಲೇಖನಗಳೂ ಈ ವರೆಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ.

ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಾದರೂ ಲೇಖನಗಳಿರುವ ಪದ್ಧತಿ ಮೊದಲಿಸಿಂದಲೇ ಬಂದಿದೆ. 1941ರಲ್ಲಿಯ 'ಸಂಭಾವನೆ' (ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಗೌರವ ಗ್ರಂಥ) 'ಉಪಾಯನ' (1967, ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್. ಗೌರವ ಗ್ರಂಥ)ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದೊಂದು ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ಮುಂದೆ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಗಳ ಲೇಖನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗೌರವ ಅಥವಾ ಸ್ಮರಣಗ್ರಂಥಗಳ ವಿನಾ ಉಳಿದಂತೆ ಇರುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಾದರೂ ಲೇಖನ ಕಾಣಬಹುದು. (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖನಗಳು ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರದೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ

ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ) ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳು ವಾರ್ಷಿಕ ಸಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊರತರುವ ಪರಿಪಾಠವಿದ್ದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಿಷತ್ತು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊರತರುವ ನೆನಪಿನ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಿವೆ.

ಸುಬ್ಬರಾಯರ 'ಕಲಾ' ಸೇರಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ. ಹಾಲಭಾವಿಯವರ Art guild (1974-75ರಲ್ಲಿ), ವಿಜಯ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಗದಗಿನ 'ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ'; ರವೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರ 'ನಿಷಾದ' ಕೆನ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯ 'ಕಲಾವಿಕಾಸ' ಹಾಗೂ ಈಚೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವ. ಎಂ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ ಅವರ 'ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್' ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಇವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ವಾರ್ಷಿಕ ನೆನಪಿನ ಸಂಚಿಕೆ ಅಥವ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಅಥವ ಶಾಲೆಯ ಕುರಿತ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರತಂದ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮ ನಿಯತ ಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ (ಅಥವ ಒಟ್ಟುಕಲೆ) ಕುರಿತು ಲೇಖನ ಪ್ರಕಟಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮುಖಪುಟಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಹಾಕಿದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಚಿಕೆಗಳ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಗಳು ಮಾರಾಟವಾಗದೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬರುತ್ತವೆಂದು ಹಲವಾರು ಸಂಪಾದಕರು ಈ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಇಂದು ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ತರಂಗ' 'ಸುಧಾ' 'ವಾರಪತ್ರಿಕೆ' ಹಾಗೂ ಪುನರಾರಂಭವಾದ 'ಕರ್ಮವೀರ'ಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. 'ಕಸ್ತೂರಿ' ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಮುಖಪುಟಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. 'ಕಸ್ತೂರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತರಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಾವಿದನೇ ಲೇಖನ ಬರೆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬಹುದು. ಅಂತೆಯೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಪಡೆದ

ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ, ಕಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದ ಜಿ.ಪಿ.ಕೆ. ರಾವ್ ಹಾಗೂ ಎಂ.ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಕಲಿತ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದ ಅನಕೃ, ಪಿ.ಸೀ. ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಮಹನೀಯರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಜನಪ್ರಗತಿ, ಪ್ರಜಾಮತ, ತಾಯಿನಾಡು ಇತ್ಯಾದಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯ ತೊಡಗಿದರು. ಅನಕೃ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು 1970ರಲ್ಲಿ ಹೊರತಂದರು. ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರು ಇಂದಿಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಬರಹಗಾರರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ನೂರಾರು ಲೇಖನಗಳು ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಕಾರಂತರು ತಾವು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ತಾವೇ ತರಲು ಇಚ್ಛಿಸಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರ ಯಾವ ಲೇಖನವನ್ನು ಸೇರಿಸಬಾರದಾಗಿ ಸ್ವತಃ ಸೂಚಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿ ಬಂದಿರುವ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸೂಚಿಯೊಂದರ ಅವಶ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ, ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾದುದರಿಂದ ಕಲೆ ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕ–ಪುಸ್ತಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆ ಅಥವ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತಗಳೇ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ಕಲೆಯ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳ (ಟ್ರೆಂಡ್) ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲೀ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲೀ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೆ ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಅಥವ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳ ಕೊರತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ರುಜುವಾತು, ಅಂಕಣ, ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಸಂಚಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೊರತೆ ತುಂಬುವಂತೆ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಹಾಗೂ ಅನುವಾದ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿದ್ದು ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಪುಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಶಾಲಾ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು, ಮಂತ್ರಿ ಮಹೋದಯರುಗಳು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಕರೆ ನೀಡುತ್ತಾರಾದರೂ ಅವುಗಳ ರೂಪರೇಷೆ ಕುರಿತು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಲೇಖನಗಳೂ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು

ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನಾನಾ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಪುಟಗಳು ಇನ್ನು ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದು, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಪುಟಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು.

ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಮುದ್ರಣ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಹಾಗು ಸದಸ್ಯರುಗಳಿಗೆ ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಅ.ಲ. ನರಸಿಂಹನ್
ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್
ಸಂಪಾದಕರು.

ಪರಿವಿಡಿ

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ

ಕಲಾಸ್ವರೂಪ

ಮಾನವನು ಆದಿಯಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಉಂಟಾದ ಆನಂದವನ್ನು ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವನು. ನಾಟ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಆನಂದದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಜನನವಾಗಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತು ಲಕ್ಷ ವರ್ಷಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮತ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಏರಿದುದು ಇಂದಿಗೆ ಸುಮಾರು ಐದಾರುಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ. ಈ ಐದಾರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ನಾಗರಿಕ ಇತಿಹಾಸಾನಂತರದಲ್ಲಿಯೂ ಇನ್ನೂ "ಕಲೆ" ಎಂದರೇನೆಂಬುದು ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಈ ಆನಂದವನ್ನು ಕವಿಯು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತಗಾರನು ಇಂಪಾದ ಗೀತದಲ್ಲಿ, ಶಿಲ್ಪಿಯು ಉತ್ತಮವಾದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಗಾರನು ರಮ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವರು. ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವರವರ ಅಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. "ಒಬ್ಬನ ಅನ್ನ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ವಿಷ!" ನವೀನ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಯುವತಿಯು ತೆಳ್ಳನೆಯ ಶರೀರವು ಸುಂದರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಲ್ಲಿ ಆಫ್ರಿಕದ ಹಾಟೆಂಟಾಟ್ ಮುಂತಾದ ಜನಾಂಗಗಳವರು ಶರೀರವು ಸ್ಥೂಲವಾದಷ್ಟೂ ಸುಂದರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವರು. ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಅಭಿನವರಂಭೆಯಂತೂ ಮಲಗಿದವಳೇಳಲಾರದೆ ತೆವಳಿಕೊಂಡು ಒಂದು ತಿಟ್ಟಿನ

ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮೈಸೂರು 23:3, 1942.

ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದನಂತರ ಒರಗಿಕೊಂಡು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತಂತೆ! ಸಾಲಾಗಿ ಬೆಳ್ಳಗಿರುವ ಹಲ್ಲುಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಸೂಚಕವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಾಗ ಕೆಲವರು ಕಾಚಿನ ಪುಡಿ ತಿಕ್ಕಿದ ಕಪ್ಪು ಹಲ್ಲುಗಳು ಸುಂದರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವರು. ಹಚ್ಚೆ ಹುಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕ ಪದ್ಧತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಕಾಲುಗಳು ಚಿಕ್ಕದಾದಷ್ಟೂ ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕವೆಂದು ಚೀನೀ ಹೆಂಗಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಸುರಸುಂದರಿಯ ಕಾಲುಗಳು ಮೇಕೆಯ ಕಾಲುಗಳಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕವಾಗಿದ್ದುವಂತೆ! ಹೀಗೆಯೇ ಆಯಾ ದೇಶದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದೆಸೆ

ಮನುಷ್ಯನು ತೃತೀಯ ಜೀವಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದನೆಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮತ. ಆದರೆ ಅವನ ಪಾಶವ ಅವಸ್ಥೆಯು ಕಳೆದು, ಅವನು ಕಲಾವಿದನಾಗ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಾಗರಿಕನಾಗಬೇಕಾದರೆ ಚತುರ್ಥಜೀವಯುಗದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತಿಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ದೊರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಚತುರ್ಥಜೀವಯುಗದ "ಆರಿನೇಷಿಯನ್" ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ; ಅಂದರೆ ಈಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು ೨೭,೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ. ಇವನ ಕಲಾಜೀವನವು ಈ "ಆರಿನೇಷಿಯನ್" ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಿಂದ ಮುಂದಿನ "ಮೇಡಲೀನಿಯನ್" ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಮುಂದಿನ "ಅಜಿಲಿಯನ್" ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದವೇಳೆಗೆ ಬಹಳ ಕಡಮೆಯ ದರ್ಜೆಗೆ ಇಳಿದು ಹೋಯಿತು. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತವಾದ ನವೀನಶಿಲಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಜೆಗೆ ಸೇರಿದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾವುವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಕಲ್ಲಿನ ಆಯುಧಗಳಿಂದ ಬೇಟೆಯಾಡಿದ ಮೃಗಗಳ ಹಸಿಯ ಮಾಂಸವನ್ನು ಸೇವನೆಮಾಡುತ್ತಾ ಕೇವಲ ಪಶುಜೀವನದಂತಹ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಆದಿಮಾನವರಿಗೆ ಈ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯು ಹೇಗುಂಟಾಯಿತೆಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೊಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲಾಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಮಾನವನ ಅತಿಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸ್ಪೇನಿನ ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಡೋರ್‌ಡೋರ್ಣ ಪ್ರಾಂತದ "ಲಾ ಗ್ರೀಜ್" ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಇವು ಬರಿಯ ಕಲ್ಲಿನ ಆಯುಧಗಳಿಂದ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕಲ್ಲಿನ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೊರೆದಿರುವ ಆಕೃತಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಇವು ಅತಿಕೀಳ್ತರಗತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಕಾಡುಕೋಣ, ಕುದುರೆ, ಕರಡಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳು ಬಹುಶ್ರಮದಿಂದ ಕೊರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮುಂಭಾಗದ ಎರಡು ಕಾಲುಗಳು ವಿನಾ ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಕಾಲುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಮುಂದಿನ ಕಾಲುಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲುಗಳಿಗೂ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಮಾಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲು ತಿಳಿಯದೆ ಹೀಗೆ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಆದಿಮಾನವನು ಆರಂಭಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ರೇಖಾ ಮತ್ತು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ರೂಪವು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಸಮಪರಿಮಾಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಗಾರ್‌ಗಾಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೇನಿನ ಲಾ ಪಸೇಗ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಾರ್‌ಗಾಸ್ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿನ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿರುವ "ಕೈಯಚ್ಚುಗಳು" ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪಸೇಗಾ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವನು ಕುದುರೆ ಮತ್ತು ದನಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದ ಸಮನಾದ ಹಚ್ಚುವಿಕೆಯಿಂದ ಪೂರೈಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಾರ್‌ಗಾಸ್ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿನ ಹಸ್ತದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಂತಹವು. ಬರಿಯ ಕೈಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲಿರಿಸಿ ಸುತ್ತಲೂ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಅಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕೈಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ತಟ್ಟಿರುವಂತಹ ಗುರುತುಗಳು.

ಆರಿನೇಷಿಯರ್ಣ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲವು ಮುಗಿಯುತ್ತಾ ಮೇಡಲೀನಿಯರ್ಣ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲವು ಬಂದಂತೆಲ್ಲಾ ಮಾನವನ ಕಲೆಯ

ಅಭಿರುಚಿಯು ಉತ್ತಮಗೊಂಡು ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಉತ್ತಮವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಬರಿಯ ವಕ್ರವಕ್ರವಾದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸಮನಾಗಿ ಹಚ್ಚುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸಿ ಪರಿಮಾಣವನ್ನೂ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ನೆರಳು ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯು ಕಂಡು ಬರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದನು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ಪೂರೈಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಟೀಯಾಟ್, ಫಾಂಟ್-ಡಿ-ಗಾವ್ ಮುಂತಾದ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪೇನಿನ ಆಲ್ಟಮೈರ ಮುಂತಾದ ಕ್ಯಾಂಟಾಬ್ರಿಯಾ ಪ್ರಾಂತದ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದಕ್ಷಿಣದ ಆಫ್ರಿಕದ ರೊಡೇಷಿಯಾದ ಬಾಂಬಾಟಾ ಗವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಉತ್ತರ ಆಫ್ರಿಕಾ, ಸ್ಪೇನಿನ ಪೂರ್ವಭಾಗ, ರಷ್ಯದಲ್ಲಿನ ಒನೀಗಾ ಸರೋವರ ಪ್ರದೇಶ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರೋಮಾನೋನ್ (ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಮೂಲ ಪುರುಷರು) ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಚಿತ್ರಗಾರರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವು ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮದರ್ಜೆಗೆ ಸೇರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ರೂಪವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಇವರ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯು ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಲಾಮೆಡರ್ಲೀ ಗವಿಯ ಯುದ್ಧೋನ್ಮುಖವಾಗಿರುವ ಮ್ಯಾಮತ್ ಪ್ರಾಣಿ, ಟೀಯಾಟ್ ಗವಿಯ ಮೊದ್ದುಮೊದ್ದಾಗಿರುವ ಕರಡಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಎಂತಹವರಿಗಾದರೂ ಇವರು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದರೆಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗದಿರದು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ನ್ಯೂನಾತಿರಿಕ್ತಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಕೂಡ, ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕೃತಿಗಳಿರುವ ಪ್ರದೇಶಗಳು

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಲಾವಸೌತ್, ಫಾಂಟ್ -ಡಿ- ಗಾವ್, ಬರ್‌ಸಿಫಾಲ್, ಲಾ-ಗ್ರೀಜ್, ಕ್ಯಾಂಪ್ - ಬ್ಲಾಂಕ್, ನಿಯೂ, ಪೋರ್‌ಟೆಲ್ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪೇನಿನ ಪಸೇಗಾ, ಆಲ್ಟಮೈರಾ

ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆತಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಉತ್ತಮವಾದ ಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಟಮೈರಾ ಮತ್ತು ಫಾಂಟ್-ಡಿ-ಗಾಮ್ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಮಿಕ್ಕ ಗವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮತರಗತಿಯವಲ್ಲ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್

ಫಾಂಟ್-ಡಿ-ಗಾಮ್‌ಗವಿಯು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಬ್ಯೂನ್‌ನದಿಯ ದಡದ ಮೇಲಿದೆ. ಗವಿಯೊಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪದೂರ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದನಂತರ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಒಳ ಛಾವಣಿಯ ಮೇಲೆಯೂ ರೇಖಾ ಮತ್ತು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಕುದುರೆಗಳ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ಆ ರೇಖೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರಿಯ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಪಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕಾಡುಕೋಣ, ಜಿಂಕೆಗಳು, ಮತ್ತು ರೇನ್‌ಡೀರ್ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು, ಕೆಂಪು ಕಪ್ಪು ಕಂದು ಮುಂತಾದ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬರಿಯ ಸಮನಾದ ಹಚ್ಚುವ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಡಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಮ್ಯಾಮತ್‌ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅವುಗಳ ಕೂದಲು ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ಪೇನ್

ಅಲ್ಟಮೈರಾ ಗವಿಯು ಸ್ಪೇನಿನ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಫಾಂಟ್-ಡಿ-ಗಾಮ್ ಗವಿಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಗವಿಯು ಬಹು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೯ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪತ್ತೆಯಾಯಿತು. ಡಾ ಸಾಟೋಲನೆಂಬ ಜಮೀನ್ದಾರನು ತನ್ನ ಜಮೀನಿನಲ್ಲಿ ನರಿಯ ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಾ, ಆ ನರಿಯು ಒಂದು ಬಿಲವನ್ನು ಹೊಗಲು, ಅದನ್ನು ಅಗೆಸಲಾರಂಭಿಸಿದನು. ಬಿಲವನ್ನು ಅಗೆದಂತೆಲ್ಲಾ ಅದು ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ

ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದ್ದ ಗವಿಯೊಂದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳನಂತರ, ಈ ಗವಿಯೊಳಗೇನಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ತನ್ನ ಐದು ವರ್ಷದ ಮಗಳನ್ನೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದನು. ಒಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪದೂರ ಹೋದ ಮೇಲೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಬರೆದಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲು, ಗವಿಯು ಬಹು ತಗ್ಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಡೆಯಲಾಗದೆ, ಕುಳಿತು ತೆವಳುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇವನ ಜತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಗುವು ಇನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ತೆವಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವಿಲ್ಲದೆ ನಿಂತು ನಿಂತು ಬೇಜಾರಾಗಿ ಕತ್ತೆತ್ತಿ ನೋಡಲು, ಮೇಲೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ತಂದೆಗೆ ತಿಳಿಸಿತು. ಡಾ॥ ಸಾಟೋಲನು ಅಂಗತ್ತನಾಗಿ ಮಲಗಿಕೊಂಡು ಆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಅವು ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಾಂಗದವರ ಚಿತ್ರಗಳಿರಬಹುದೆಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಿ ಐದು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ತನ್ನ ವರದಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದನು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಇತಿಹಾಸ ಶೋಧಕರು ಈ ವರದಿಯ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂದೇಹಿಸಿದರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಗವಿಯವರೆಗೂ ಹೋಗಿದ್ದು ಇದೆಲ್ಲಾ ಶುದ್ಧ ಸುಳ್ಳಿನ ಕಂತೆಯೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ಕೊನೆಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ "ಲಾಮೌತ್" ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ಮೇಡಲೀನಿಯನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಆಯುಧಗಳನ್ನೂ ಕಂಡು ಅವುಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವವರೆಗೂ ಈ ಸಾಟೋಲನ ವರದಿಯೆಲ್ಲಾ ಶುದ್ಧ ಬೊಗಳೆಯೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದರು. ಇವನ ವರದಿಯು ಸತ್ಯವಾದುದೆಂದು ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದ ಮಗುವು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಯುವತಿಯೂ ಡಾ॥ ಸಾಟೋಲನು ಕಾಲಾಧೀನನೂ ಆಗಿದ್ದರು.

ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಫಾಂಟ್-ದಿ- ಗಾವ್ ಗವಿಯಂತೆಯೇ ಮೇಡಲೀನಿಯನ್ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ರೇಖೆಗಳಿಂದಲೂ ವಿವಿಧ ವರ್ಣಗಳಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕೆಲವು ಕಾಡೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಕಾಡುಹಂದಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಈಗಿನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಮೇಡಲೀನಿಯನ್ ಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಅತ್ಯುಚ್ಚಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬರೆದುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಪಶು ಜೀವನದ ಕಲೆಗಳು

ಅಳಿಸಿಹೋಗದ ಕಾಲದ ಮಾನವನು ಎಷ್ಟು ಸಾಹಸದಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಸಹಾಯನಾಗಿ ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬೆರಳಿಡುವ ಹಾಗಾಗುವುದು. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವನ ಬಹು ಕೀಳ್ತರಗತಿಯಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಕೀಳ್ತರಗತಿಯ ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಉತ್ತಮದರ್ಜೆಗೆ ಸೇರಿದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹು ಅಪರೂಪವಾದ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಆಯಾಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ರಮ್ಯವಾಗಿ ಮಿಶ್ರ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುಮಾರು ಐದು ಅಡಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಡೆಮ್ಮೆ, ಜಿಂಕೆ, ಕುದುರೆ, ಕಾಡುಹಂದಿ, ತೋಳ, ಕಾಡುಮೇಕೆ, ಷಾಮಾಯ್ ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸುಮಾರು ೧೫೦ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಕ್ಯಾಪ್ಸಿಯರ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು

ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವರು ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟು ಜೀವಸದೃಶವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಲು ಅಸಮರ್ಥರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಸರಿ. ಆದಿಮಾನವರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅತಿ ಕೆಳಗಿನ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅತ್ಯುಚ್ಚಾವಸ್ಥೆಗೆ ಏರಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಾವ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರೆದಿಲ್ಲ; ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ನಿದರ್ಶನಗಳಾವುವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳು ಮಿಕ್ಕ ಅವರ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಜತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಲು ಕೂಡ ಯೋಗ್ಯವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಕೀಳ್ತರದವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರದಿದ್ದ ಒಂದು ನವೀನ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಮತ್ತು ಜೀವಕಳೆಯೂ ಇವೆ. ಈ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳು ಕ್ಯಾಪ್ಸಿಯರ್ ಎಂಬ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಸ್ಪೇನಿನ ಪೂರ್ವಭಾಗದ ಅನೇಕ ಶಿಲಾಶ್ರಯ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳಾಗಲಿ ಇತರ ಗವಿಗಳ

ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಗಳಂತಿವೆ. ಇಷ್ಟು ವಕ್ರವಕ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಗವಿಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಇತರ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನುಳಿದು, ಒಟ್ಟಿಗೆ ಗುಂಪು ಕೂಡಿಸಿ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮಾಡಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಾವುವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇಟೆ, ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದ ಆಗಿನ ಜನಜೀವನದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಗಳು ಎಷ್ಟೇ ವಕ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವಕಳೆಯೂ ಸತ್ವವೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಪರೂಪವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಕಾಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲಾಯುಗವೋ ಅಥವಾ ನವೀನ ಶಿಲಾಯುಗವೋ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ.

ಆಫ್ರಿಕದಲ್ಲಿ

ಬಾಂಬಾಟಾ ಗವಿಯು ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕದ ರೊಡೇಷಿಯಾ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕದ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದವರ ಚಿತ್ರಕಲಾ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ದರ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೇನಿನ ಗವಿಗಳಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಈಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ಪೇನಿನ ಪೂರ್ವಭಾಗದ ಕ್ಯಾಪ್ಸಿಯನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕಂದುಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ ವಕ್ರವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಈ ಬಾಂಬಾಟಾ ಗವಿಯಲ್ಲದೆ ಟಾಂಗನೀಕಾ ಪ್ರಾಂತದ ಕೆಲವು ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಜಿರಾಫೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಇವುಗಳ ಕತ್ತು, ಶರೀರ ಮುಂತಾದವು ಸಮಪರಿಮಾಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಕಾಲುಗಳು ಮಾತ್ರ ಬಹು ಕೀಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಆಫ್ರಿಕಾ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ವಾಲ್ ಪ್ರಾಂತದ ಅನೇಕ ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ್ಗೆ ಸಹಸ್ರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ನಾಮಾವಶೇಷವಾದ ಮ್ಯಾಸ್ಟೋಡ್ರ್ಜ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವನು ಬಹು ಶ್ರಮದಿಂದ ಬಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೊರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಇತಿಹಾಸ ಶೋಧಕರು ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತಕ್ಕೆ ಕಡಮೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಾಮಾವಶೇಷವಾಗಿರುವ ಪುರಾತನ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ವಿಸ್ಮಿತರಾದರು. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ನಿರ್ನಾಮವಾದುವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಮ್ಯಾಸ್ಟೋಡ್ರ್ಜ ಮುಂತಾದ ಮೃಗಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರು ವಿಸ್ಮಿತರಾದದ್ದೇನೂ ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮಿಕ್ಕ ಕಡೆಗಳೆಲ್ಲಾ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಫ್ರಿಕದ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವವರೆಗೂ ಜೀವಿಸಿದ್ದುವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ವಾಲ್ ಪ್ರಾಂತದ ಶಿಲೆಯು ಬಹು ಕಠಿನ ಮತ್ತು ಒರಟು. ಇಂತಹ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಒರಟೊರಟಾದ ಶಿಲಾಯುಧ ಹೊರತು ಬೇರಾವ ಉಪಕರಣವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊರೆದ ಜನರ ಸಾಹಸವು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದೇ ಸರಿ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವು ಇನ್ನೂ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಉತ್ತರ ಆಫ್ರಿಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹರಾ ಮರುಭೂಮಿಯ ಕೆಲವು ಸರೋವರಗಳ ತೀರದ ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಿರಾಫೆ, ಸಿಂಹ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವು ಕ್ಯಾಪ್ಸಿಯರ್ಜ ಮುಂಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಆಫ್ರಿಕಾ ಖಂಡಗಳು ಇನ್ನೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಹರಾಪ್ರಾಂತವು ಆಗ ಮರುಭೂಮಿಯಾಗಿರದೆ ಫಲವತ್ತಾದ ಪ್ರದೇಶವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಊಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕ್ರೋಮಾನೋನ್ ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸ್ಪೇನಿನ ಮುಖಾಂತರ ಆಫ್ರಿಕಾ ಖಂಡಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸಹರಾ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಕ್ಕೂ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ಈ ಸಹರಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಜಿರಾಫೆಯು ೧೯ ಅಡಿಯೂ ಘೇಂಡಾಮೃಗ, ಮೊಸಳೆ ಮುಂತಾದವು ಅವುಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಳತೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅನಂತರ ಬರೆದವುಗಳಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೂಳಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ. ಗೂಳಿಗಳು ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಕೊಂಬುಗಳು ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸರಿತೂಗುವ ಹಾಗೆ ಅವುಗಳ ಉಲ್ಲಾಸ ಜೀವಕಳೆ ಮುಂತಾದುವಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಮೊದ್ದುಮೊದ್ದಾಗಿದೆ.

ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ

ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೮೩ನೆಯ ಇಸವಿಯಿಂದಲೂ ಭರತಖಂಡದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸಿಂಗನ್‌ಪುರ್, ಕಾಪಗಲ್ಲು, ಎಡಕಲ್ ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಕಲಾನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಹೇರಳವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆತಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಂಗನ್‌ಪುರದ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಸಿಂಗನ್‌ಪುರದ ಗವಿಗಳು ಮಧ್ಯಪ್ರಾಂತಗಳ ರಾಯಘರ್ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳ ನಾಗಪುರ ರೇಲ್ವೆಯ ಸಹರ್‌ಪಾಲಿ ಸ್ಟೇಷನ್ನಿನ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿವೆ. ಇವು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ೧೯೧೦ರಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳ ನಾಗಪುರ ರೇಲ್ವೆಯ ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿಯಿಂದ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟು ಆತನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಇವುಗಳು ಬಹು ಪುರಾತನಕಾಲದ ಮಾನವರ ಕೆಲಸವೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ಶೋಧಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದನು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಕತ್ತೆಯ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಗಳಾದ ಪರ್ಸಿ ಬ್ರೌನರವರು ಈ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಇವು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರ ಕಲಾನಿದರ್ಶನಗಳೆಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರು.

ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಭಾಗವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕವುಗಳು ನಶಿಸಿಹೋಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಪೇನಿನ ಶಿಲಾಶ್ರಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದಂತಹವು. ಕೇವಲ ಒಂಟಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬೇಟೆ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಓಡುತ್ತಿರುವ ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಟಮೈರದ ಓಡುವ ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಲ್ಟಮೈರದ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರದಿದ್ದರೂ ಸಹರಾ ಪ್ರಾಂತದ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಮೊದ್ದುಮೊದ್ದಾಗಿರದೆ ಜೀವಕಳೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಬೇಟೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೈಜವಾದ ಸಾಹಸಿಕತೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಶ್ಯಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಕೀಳ್ತರಗತಿಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಚಿತ್ರಗಳ ಅಂಚುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹವಾಮಾನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕಲಸಿಹೋಗಿವೆ.

ಕಾಪಗಲ್ಲು ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಗವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ೨೦ಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಸಮುದಾಯಗಳಿವೆ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ಸಿಂಗನ್‌ಪುರದವುಗಳಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ಎಡಕಲ್, ಮೌಭಂಡಾರ ಮುಂತಾದ ಭರತಖಂಡದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಕಲಾನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಸಿಂಗನ್‌ಪುರದ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿಲ್ಲ.

ನವೀನ ಶಿಲಾಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲಾಯುಗವು ಕಳೆದು ನವೀನ ಶಿಲಾಯುಗವು ಬಂದಂತೆಲ್ಲಾ ಮಾನವನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹಿಂದಿನ ಯುಗದ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಣಿಯು ಇಳಿಯುತ್ತಾ ಅವನತಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಹಿಂದಿನ ಯುಗದವರು ಬರೆದ ರೀತಿಯ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಮನಾದ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳಾವುವೂ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಏನೋ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ರೂಪಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೂ

ವಿವರವಾಗಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಆಯಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಗುರುತು ಸಿಗುವಂತೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕೆಲವು ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಶರೀರದ ರೂಪವು ಕಾಣುವಂತೆ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಮಾನವನು ಬರುಬರುತ್ತಾ ಸೋಮಾರಿಯಾಗಿ ಹಿಂದಿನವರ ಕಲಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಋತುವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಿ ಮಾನವನು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ವಲಸೆಹೋಗಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವು ಬಿದ್ದು ತನ್ನ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಮರ್ಥನಾದನೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಏನೇ ಆಗಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈ ಕಲಾಪದ್ಧತಿಯ ಸೂತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಅವಲೋಕನ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಅವುಗಳ ರೂಪಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಳಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಆದಿಮಾನವನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬರುಬರುತ್ತಾ ಹೀಗೆ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಸರಿ.

ಕಾಲನಿರ್ಣಯ

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಿಚಯವು ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೆ ಅವು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಜನಾಂಗದವರದೋ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಜನಾಂಗದವರದೋ? ಇವರು ಎಂತಹ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು? ಅಷ್ಟು ಶ್ರಮವಹಿಸಿಯಾದರೂ ಆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ್ಯವೇನಿತ್ತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮೂಡುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ ಗವಿಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪಾಚಿ ಮತ್ತು ಮಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನೆ ಅಗೆದು ಶೋಧಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಕಾಲದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಆಯುಧಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಇವು ಈ ಆಯುಧಗಳ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕ್ಯಾಂಪ್‌ಬ್ಲಾಂಕ್, ಲಾಗ್ರೇಜ್, ಟೀಯಾಟ್, ಅಲ್ಟಮೈರ ಮುಂತಾದ ಗವಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಬಗೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಕ್ಕಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವು ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಹು ಕಾಲದಿಂದ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿವೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಫಾಂಟ್-ಡಿ- ಗಾಮ್ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಮತ್ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನವೀನ ಶಿಲಾಯುಗದ ವೇಳೆಗೆ ಮ್ಯಾಮತ್ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ಅಳಿದುಹೋಗಿದ್ದವು. ಈಗ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿದ್ದುವೆಂಬುದೇ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಾರಿಗೂ ಅರಿವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವಲ್ಲದೆ ಆಲ್ಟಮೈರಾ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಎಲ್ಕ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಕೆಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮಾಸ್ಟೋರ್ಡ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ಮನುಷ್ಯನು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಉದ್ಭವವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ನಿರ್ನಾಮವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದುವು. ಇದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಈ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಬಹು ಪುರಾತನಕಾಲದ ಅಂದರೆ ಈ ಮಾನವರ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದು ಈಗ ನಿಶ್ಶೇಷವಾಗಿರುವ "ಗುಹೆಯ ಕರಡಿ" ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಖಗಳನ್ನು ಹರಿತಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಜ್ಜಿದ ಗೀರುಗಳೂ ಗುರುತುಗಳೂ ಇವೆ. ನವೀನ ಶಿಲಾಯುಗದ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾಗದವುಗಳ ಮುಖಗಳು ಭೂವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದ್ದು ಈಚೆಗೆ ಇವುಗಳ ಅರಿವು ಸಿಕ್ಕಿ ಶೋಧನೆ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ "ಗುಹೆ ಕರಡಿ" ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಅಥವಾ ಅವಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವಕಾಲದವುಗಳಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಉಪಕರಣಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಇವುಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ಅವುಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಉಪಕರಣಗಳು

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಬ್ಬಿಣದ ಅದಿರುಗಳು ಇಂಗಾಲ ಪೂರಿತವಾದ ಧಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಸುದ್ದೆಮಣ್ಣು ಎಂದು

ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಬಿಳಿಯ ನಾಮ ಇವುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕಬ್ಬಿಣದ ಅದಿರಿನಿಂದ ಕೆಂಪು, ಅಚ್ಚಕೆಂಪು, ಚಂದ್ರಕಾವಿ, ಚಾಕೊಲೇಟ್ ಅಥವಾ ಕೆಂಪುಕಂದು ಮತ್ತು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳು ದೊರೆತವು. ಇಂಗಾಲದ ಧಾತುಗಳಿಂದ ಕಪ್ಪು ಸುದ್ದೆಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಬಿಳುಪೂ ದೊರೆತವು. ಈ ಅದಿರುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಧಾತುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕುಟ್ಟಿ ಪುಡಿಮಾಡಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕೊಬ್ಬಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಸಿ, ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಲು ಅವರು ಬಹಳ ಕಿಷ್ಟರಾದ ಅವರ ಸ್ವಂತ ತಯಾರಿಕೆಯ ಕುಂಚಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬರಿಯ ಕೈಯಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಂದು ಕೋಲಿನ ತುದಿಗೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಅದನ್ನು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿಕೊಂಡು ಅದರಿಂದಲೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಮತ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಬಿದಿರಿನ ತುಂಡುಗಳ ಕೊನೆಯನ್ನು ಜಜ್ಜಿ ಅದರಿಂದ ಒರಟೊರಟಾದ ಕುಂಚವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನೆಳೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರೂ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಒರಟು ಸಾಧನದಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಇವರು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಲಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಟ್ಟಲುಗಳೂ ಅವುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ್ದ ಟೊಳ್ಳುಮೂಳೆಯ ತುಂಡುಗಳೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಈ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಬಂಧವಾದ ಬಣ್ಣಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇವರ ಸಸ್ಯಸಂಬಂಧವಾದ ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲಲು ಅಸಮರ್ಥವಾದ್ದರಿಂದ ನಶಿಸಿಹೋಗಿರಬಹುದು. ಇವರು ಈ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬರಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈಗಲೂ ಅನೇಕ ಅನಾಗರಿಕ ಕಾಡುಜನರು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮೈಗೆಲ್ಲಾ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇವರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಬಂಧವಾದ ಕೊಬ್ಬು ಮುಂತಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಿನುಗುವ ನೀರು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಜೌಗು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಜಯಿಸಿ ಈಗಿನ ವರೆಗೂ ಬಾಳಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಈ ಮನುಷ್ಯರೂ ಅಂತೆಯೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇವರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಫಲವಾಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ನಾವು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಟಗಳನ್ನು ತಗಲು ಹಾಕುವಂತೆ ತಮ್ಮ ನಿವಾಸಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಆಯಾ ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರ ಹೆಗ್ಗುರುತಾಗಿ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಸರಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ಅಪಕ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಮಾನವರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಶಕ್ತಿ ಇತ್ತೆ ? ಆದರೆ ಆಗಲೇ ತನ್ನ ಹೆಂಡಿರು, ಮಕ್ಕಳು, ಬಂಧುಗಳು, ತನ್ನ ಆಯುಧಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಒಂದು ಸಮಾಜಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಹೊಂದಿದ್ದ ಮಾನವನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೆಂಬ ದೊಡ್ಡ ತತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಿನೋದಕ್ಕಾದರೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬಿಡುವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟು ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿರಬಹುದು. ಈ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಈ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳಿರುವ ಗವಿಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ರೀತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗವಿಗಳ ಒಳ ಹಿಂಪಾರ್ಶ್ವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಳಛಾವಣಿಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರ ಒಳಗೆ ವಾಸಿಸದೆ ಗವಿಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಇವರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಭೂಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನಿವಾಸಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಫಾಂಟ್ –ಡಿ– ಗಾಮ್‌ನಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧದಾರಿಯು ಕಳೆಯುವವರೆಗೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕಂಬರೆಲ್ ಎಂಬ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಗವಿಯು ಸುಮಾರು ೭೯೦ ಅಡಿಗಳ ಉದ್ದವಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರ ಗವಿಯ

ಮುಖವನ್ನು ಕಳೆದು ೩೫೦ ಅಡಿಗಳು ಹೋದನಂತರವೇ. ಸ್ಪೇನಿನ ಪಸೇಗಾ ಗವಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ನದಿಯ ದಡದ ಮೇಲೆ ೫೦೦ ಅಡಿಗಳು ಹತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿಸುವ ಕಿಂಡಿಯಿಂದ ಒಳಕ್ಕೆ ಜಾರಿ ಅನಂತರ ಗುಹೆಯ ತಳ ಸೇರಬೇಕು. ಟುಕ್–ಡ–ಆಡುಬ ಗವಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಸುಮಾರು ೨೫೦ ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಗುಹಾಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ ಅನಂತರ ಅಂಬೆಗಾಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವೆಡೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುವುದು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ನೋವ್ಯೂ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರೋವರವಿದ್ದ ಕುರುಹುಗಳಿವೆ. ಈಗಲೂ ೧೧೧೪ ಗಜಗಳಿಂದಾಚೆಗೆ ಆ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಹಾಯಬೇಕಾಗುವುದು. ಗವಿಯ ಮುಖದಿಂದ ೬೦೦ ಗಜಗಳು ಕಳೆದ ನಂತರ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಲ್ಟಮೈರಾ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಬೆನ್ನುಮೇಲೆ ಮಲಗಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುವುದು. ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕಾದರೆ ಬಹಳ ಭಯಂಕರವಾದ ಕಮರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ ನುಸಿಯಬೇಕು. ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ತೆವಳಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಶ್ರಮದಿಂದ ನುಸಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಗೆ ಎಂತಹುದೋ ಒಂದು ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಮತ್ತು ಬಾಲವನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ (ನೋವ್ರೋ) ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ, ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಬಾಣದ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊಡೆತದ ಕಲೆಗಳೂ ಇವೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಇಷ್ಟು ಸಾಹಸದಿಂದಲೂ ತೊಂದರೆಗಳಿಂದಲೂ ಏಕೆ ಇಂತಹ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾದ ಜಾಗಗಳನ್ನಾರಿಸಿ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದನು? ಈ ಮನುಷ್ಯರು ಇಂತಹ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವಾದ ಗವಿಗಳನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕಂಡು ಹಿಡಿದು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದಾಗ ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ಮಯ ಮತ್ತು ಭೀತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದು! ಲಾಪಸೇಗಾ ಗವಿಯಂತಹ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ತೂರಲು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಿಂಡಿ; ಆಳವೆಷ್ಟೋ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹುದರಲ್ಲಿಯೂ ಧೈರ್ಯದಿಂದಾವನೋ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒರಟಾದ ದೀಪವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗಿದುದು, ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಮಂಕಾದ ದೀಪಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿದುದು. ಸ್ವಷ್ಟವಾಗಿ ತಳವನ್ನು

ಸೇರಿದನೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಚಿಂತೆ, ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಸದ್ದಾದೀತೆ ಎಂದು ಘಳಿಗೆ ಘಳಿಗೆಗೂ ಆಲೈಸುವುದು, ಗುಹಾಂತರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಾಣಿಯೋ ಏನು ಸೇರಿದೆಯೋ ಎಂಬ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಭೀತಿ, ತಳವನ್ನು ಸೇರಿದ ಸಂಗಡಿಗನ ಸ್ವಸ್ಥತೆಯು ಖಂಡಿತವಾದನಂತರ ತಾವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಒಳಗಿಳಿಯುವುದು, ಈ ಪರಿಶ್ರಮಗಳ ಸಾಹಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ವಿನಾ ವರ್ಣಿಸಲಸಾಧ್ಯ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವರು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದಿದ್ದರೆ ತಾವು ವಾಸಿಸುವ ಭಾಗಗಳನ್ನುಳಿದು, ಎಲ್ಲಿಯೋ ಗುಹಾಂತರಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಶ್ರಮವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ದುರ್ಗಮ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆ? ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವವರು ಇತರ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೇಕೆ ಬರೆಯಬೇಕು? ಅಥವಾ ಬರೆದ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಏಕೆ ಬಾಣ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕುಂದು ತರಬೇಕು. ಅಲಂಕರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ್ಯವಿದ್ದಿದ್ದರೆ ತಾವು ವಾಸಿಸುವ ಭಾಗವನ್ನುಳಿದು ಎಲ್ಲಿಯೋ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುಹಾಂತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ದುರ್ಗಮ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆ? ಇದರಿಂದ ಇವರ ಚಿತ್ರಕಲಾರಚನೆಗೆ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣಗಳನ್ನುಳಿದು ಬೇರಾವುದೋ ಕಾರಣಗಳಿರ ಬಹುದೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಪಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ಕಾರ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸ್ವಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಮಾಡಿರುವಂತಹವು. ಅವನ ಶಿಲಾಯುಧಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗೂ ಪೋಷಣೆಗೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡವುಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ಯಾದಿಯೆಲ್ಲಾ ಆತ್ಮಸಂರಕ್ಷಣೆಗೇ ಮಾಡಿಕೊಂಡವುಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇವನು ಬರೆದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾನು ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿಗಳವೇ ಆಗಿದೆ. ಇವನು ಬರೆದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಾಣಿಯು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಅದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನಾಗಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಬರೆದಿದ್ದ ಚಿತ್ರವು ಎಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಿರಲಿ ತಾನು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕೆಡವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರದೇಶವು

ದೊರಕದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆ ಒಂದಿನ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆಯೇ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಕಷ್ಟದಿಂದಲಾದರೂ ಅವನು ಏಕೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು? ಅವರಲ್ಲಿ ಏನೋ ಸ್ವಾರ್ಥ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಆದಿಮಾನವರು ಬರೆದಿರುವ ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಬಾಣದ ಗುರುತುಗಳೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಘಾತಗಳೂ ಇವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಇವರ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲವುಕಡೆ ಇವರ ನಿವಾಸಸ್ಥಾನದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಬಹು ದುರ್ಗಮವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಫ್ರಿಕದ ಮಂತ್ರವಾದಿಯಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೂ ಶಕುನಸಾಲಾವಳಿಗಳೂ ಮಾಟಕೂಟಗಳೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಅರಬ್ಬಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಉಗುರುಗಳು ತಮ್ಮ ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ ದೊರಕಿ ಅವರು ತಮಗೆ ಕೇಡುಮಾಡದಿರಲೆಂದು ಅವನ್ನು ಹೂಳುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಮಾಟಕೂಟಗಳು ಮಾಡಬೇಕಾದವರು ತಾವು ಮಾಟ ಮಾಡಬೇಕಾದವನ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಬಟ್ಟೆಯೋ ಪಾದರಕ್ಷೆಯೋ ಕೂದಲೋ ಅಥವಾ ಅವನಂತಹದೇ ಒಂದು ಆಕೃತಿಯೋ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಪಡೆದು ಅವನಿಗೆ ಕೇಡುಂಟು ಮಾಡುವರೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಈಗಲೂ ಕೆಲವು ಅನಾಗರಿಕ ಕಾಡು ಜನರು ಅವರ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆಯಲೊಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಂತೆ. ಕಾರಣ, ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದವನು ತಮ್ಮ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ಎಳೆದುಬಿಟ್ಟಂತೆಯೂ ಅದು ತಮ್ಮ ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ತಮಗೆ ಕೇಡುಂಟಾಗುವುದೆಂದೂ ಅವರ ಭೀತಿ. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರಾಚೀನರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಫ್ರಿಕದ ಮೂಲವಾಸಿಗಳ ಮಂತ್ರವಾದಿಯು ಯಾರಿಗೆ ಕೇಡೆಸಗಬೇಕಾದರೂ ಅವನ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿದ್ಯಾಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿರಬಹುದು.

ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ತಾವು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಪ್ರಾಣಿಯ ಜೀವಸದೃಶವಾದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದು ತಮ್ಮ ಮಂತ್ರವಾದಿಗಳಿಂದ ಅದರ

ಜೀವಕಳೆಯನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಿ, ತಾವು ಬೇಟೆಯಾಡುವಾಗ ಮೃಗಸಂಹಾರಮಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಬೇಟೆಯಾಡಿ ತನ್ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸುಲಭರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಅವರು ಬಗೆದಿರಬಹುದು. ಅದರಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಗಳಮೇಲಿನ ಘಾತಗಳೂ ಈ ಬಾಲವುಳ್ಳ ಮುಖವಾಡಪೂರಿತವಾದ ಮಾನವಾಕೃತಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾನವರು ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ರೀತಿ, ಸ್ಥಳ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದವನಾವನೇ ಆಗಲಿ ಇವರ ಕಲೆಯು ಇವರ ತಾಂತ್ರಿಕವಿದ್ಯಾಸಾಧನವೇ ವಿನಾ ಇವರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಫಲವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು.

ಕ್ಯಾಪ್ಸಿಯನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳು ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರು ವಾಸಿಸುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಒಂದೊಂದೇ ಚಿತ್ರಗಳಿರದೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಟೆ, ಕುಣಿತ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ; ಮತ್ತು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಬಾಣಘಾತಗಳಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನದ ಗುರುತುಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವನು ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕಸಾಧನೆಯೊಂದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದುಂಟಾದ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಹೊಳೆಯದಿರದು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವು ಇನ್ನೂ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವು ಆರಿನೇಷಿಯನ್ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳೋ ಅಥವಾ ಅವಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನವುಗಳೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಕಾಲವಾವುದೇ ಆಗಲಿ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಗತಿಹೊಂದಿದವರ ಕೈವಾಡವೆಂದು ಧಾರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಮಾನವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿದ್ಯಾಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರರಾದವರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಪರಿಚಯವಾಯಿತು, ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ರೀತಿಯೂ ಉದ್ದೇಶ್ಯವೂ ಸಿದ್ಧರವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೆಯೂ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಸಂದೇಹವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರ ಉದ್ದೇಶ್ಯವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅವರು ಎಂತಹ ಒರಟಾದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿರಲಿ, ಕಲೆಯು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವನ ಇತರ ಕಲೆ, ಕೈಗಾರಿಕೆ, ಉಡುಪು, ವಿದ್ಯೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಯುಂಟಾಗಿದೆಯೆ? ಚಳಿಗಾಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದ, ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಾ ಕಾಲ ನೂಕುತ್ತಿದ್ದವರ ವಂಶಜರು ಇಂದು ಅತ್ಯದ್ಭುತ ಸೌಧಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಗ್ನಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಚಳಿಯನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಮೃಗಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದೆಯುತ್ತಿದ್ದವನ ವಂಶಜರು ಇಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಸೊಗಸಾದ ಬಟ್ಟೆಬರೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಭಯಂಕರವಾದ ಕಾಡುಮೃಗಗಳಿಂದ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲ್ಲಿನ ಆಯುಧಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವನ ವಂಶಜರು ತಮ್ಮವರಿಂದಲೇ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಊಹಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದ ಆಧುನಿಕ ಶಸ್ತ್ರಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೃಗಧ್ವನಿಯನ್ನನುಕರಿಸಿ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಅರಚುತ್ತಿದ್ದವನ ವಂಶಜರು ಇಂದು ಇಂಪಾದ ಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ? ಅದರ ಉಪಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಿರಬಹುದು; ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯೆಷ್ಟಾಗಿದೆ? ಇವರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಪ್ರಾಚ್ಯಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಯುಂಟಾಗಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರ ನಿಂತಿದೆ.

ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆಗರ : ಬಾದಾಮಿ

ಡಾ. ಅ.ಸುಂದರ

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಾಲುಕ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಬಾದಾಮಿಯು ಆ ಕಾಲದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತು, ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪದ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಈಗಾಗಲೆ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕಗ್ಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊರೆದು ಹಾಗು ಕಟ್ಟಿದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ದೇವಾಲಯುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಅಂದಿನ ವಾಸ್ತು, ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯ ಹಾಗು ದಿವ್ಯತೆಯ ಹೆಗ್ಗುರುತುಗಳಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಆಗಿನ ಇಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಕೂಡ. ಮೂರನೆಯ ಲಯನ 'ಮಹಾವಿಷ್ಣು ಗೃಹ' ದಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಜಂತಾದಲ್ಲಿಯ ವಿಖ್ಯಾತ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು ಉನ್ನತವಾದುವು, ಮಹತ್ವದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಈ ಕಲೆಯು ಇತಿಹಾಸದ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆಯೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತು, ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಚಾಲುಕ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಇವರಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಸುಮಾರು ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸ ಕಾಲದವು. ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗ (ಸು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೦೦೦ - ೧೦೦೦) ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನವು. ಆದರೂ ಚಾಲುಕ್ಯ ಕಾಲದ ಹಾಗು ಹಿಂದಿನ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಶಿಲ್ಪ ನಿರ್ಮಿತಗಳಷ್ಟು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲೂ ಪಂಡಿತರಲ್ಲೂ ಪರಿಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಚಾಲುಕ್ಯ ಕಾಲದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ತೀರ ದುಸ್ಥಿತಿಯುಲ್ಲಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಚಾಳುಕ್ಯ ಶ್ರೀ, ಬಾದಾಮಿ, 1982

ಈಗಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇತರ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂಡೆಗಳ ಪೊದರಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದಲೂ ತೋರುಗಾಣಿಕೆಗೆ ಅವು ವಿಚಿತ್ರವೂ ಒಗಟಾಗಿಯೂ ಇರುವುದರಿಂದಲೂ ಪಂಡಿತರೇಕೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಗೊತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅವುಗಳ ಕಡೆ ತಜ್ಞರ ಗಮನ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನವೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.[೧] ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನನ್ನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೩೩ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೭೪ ಇಂಥ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.[೨] ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಬಾದಾಮಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಂತೆ ಕೆಲವೊಂದರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಾ.

ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ, ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸ ಕಾಲದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಾಸರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಾದಾಮಿ ಊರಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಇವೆ. ಒಂದನೆಯ ಪುಲಕೇಶಿಯ ಕೋಟೆ, ಕೆಳಗಣ, ಮೇಲಣ, ಮಾಲೆಗಿತ್ತಿ ಶಿವಾಲಯಗಳಿರುವ ಉತ್ತರ ಗುಡ್ಡದಾಚೆ ಉತ್ತರ ದಿಕ್ಕಿಗಿರುವ ಬೆಟ್ಟದ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದವು.[೩] ಹಾಗೆಯೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಿಡಿಲಫಡಿ ಕಾಲು ಹಾದಿಯು ಮಹಾಕೂಟಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ರಸ್ತೆಗೆ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಹಾದಿಗಳು ಕೂಡುವ ಸ್ಥಳದಿಂದ "ಸಿತಿಡೋಣಿ" ಎಂಬ ನೀರಿನ ಆಸರೆಯ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಬಹು ಎತ್ತರದ ಕಲ್ಲಾಸರೆ ಇದೆ. ಇದರ ಒಳಭಾಗದ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಮರದ ಕೊಂಬೆಯ ಮೇಲೆ ಮಂಗ ಮೊದಲಾದ ನಾನಾ ತರಹದ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೇಖಾ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.[೪] ವಿಶಾಲವಾದ ಕಮಾನಿನಂತಿರುವ ಸಿಡಿಲಫಡಿಯಲ್ಲೂ ಅದರ ಎದುರಿರುವ ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೂ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.[೫] ಜೊತೆಗೆ ಬಹುಶಃ ಕದಂಬರ ಕಾಲದ ಅಕ್ಷರಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇವೆ. ತಟಕೋಟ ಭಾಗದ ಗುಡ್ಡದಂಚಿನ ಕಲ್ಲಾಸರೆಯಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.[೬] ಉತ್ತರ ಗುಡ್ಡದ ಪಶ್ಚಿಮ – ಉತ್ತರ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಒಂದು ರಸ್ತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯ ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಲ್ಲಾಸರೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ[೭] ಅಗಷ್ಟ ೧೯೮೮ರಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ.

ಬಾದಾಮಿಯಿಂದ ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲಿನ ಹೊಸ ಮಹಾಕೂಟಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಕಾಲು ಹಾದಿಯ ಎಡಬದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಹಾಕೂಟದ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಕಣಿವೆಯಿದೆ. ಇದರ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಕಲ್ಲಾಸರೆ ಕೆಳಗೆ ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದ ಸಣ್ಣ ದೇವಾಲಯವಿದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಹಿಷ ಮರ್ದಿನಿಯ ದೇವಾಲಯ. ಇದರ ಹಿಂಬದಿಯ ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಕೆಲವು ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳು.

ಚಿತ್ರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವರಣೆ

ಗವಿ, ಕಲ್ಲಾಸರೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಧ್ಯಯನ ತರಬೇತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾದ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಾಗಿರದೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಕಟ್ಟಳೆ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನೋಪಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಂದರೆಗಳು ಬಾರದಿರುವುದಕ್ಕೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರತಿಫಲ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೂ ತೆಗೆದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನಂಥ ಬಣ್ಣದ್ದು. ಕೆಲವು ಮಸುಕಾದ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿವೆ. ನೇರವಾಗಿ ಕಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಈ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ, ಮನುಷ್ಯರ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಣಿ, ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಯಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿವೆ. ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ಮೂಗು ಮೊದಲಾದ ದೈಹಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸದೆ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳಿಂದ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೇಖೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು, ಇಂಗಿತಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು, ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ತೀರ ಸರಳವಾಗಿಯೂ, ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿಯೂ, ಸಹಜವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ಕೇವಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯೂ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಕೇವಲ ಆಕೃತಿಗಳಾಗಿರದೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವುಗಳ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಪುಡಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ (ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಂದಿಯ) ರಕ್ತ, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮೊಟ್ಟೆಯ ಬಿಳಿಯ ತಿರುಳು ಹಾಗೂ ಎಲುಬಿನ ಪುಡಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹದವಾಗಿ ಕಲಿಸಿ ಮಾಡಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಇವು ಬಿಸಿಲು, ಮಳೆ, ಗಾಳಿಗೆ ತೆರೆದಿದ್ದರೂ ಪೂರ್ಣ ಅಳಿಸಿ ಹೋಗದೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಬಿಳಿಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿವೆ ಮತ್ತು ಕತ್ತಲಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಿಡಿಲಪಥಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹಿಡಿಲಘಡಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನುರಿತ ಕಲಾಕಾರ ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎಸ್. ಪದ್ಮನಾಭನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಅಥವಾ ಸಮೂಹ ಕುಣಿತದ ದೃಶ್ಯ, ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದು ಬರುವಂಥ ಎದುರು ಬದುರಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಗೂಳಿ, ಕಾಡೆಮ್ಮೆ ಹಾಗೂ ಆನೆ, ಚಿಗರೆ ಇವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಈ ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸದ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ. ತರುವಾಯ ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ವೃತ್ತಗಳು, ಮನೆ ಮನೆಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ ಚೌಕೋನಗಳು ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ತರಹದ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಇವೆ.

ಹಿಡಿಲಘಡಿಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗುಡ್ಡದ ಬೆಟ್ಟದ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ. ಹಿಡಿಲಘಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗದ ಮಾನವನ ಕಲ್ಲಿನ ಆಯುಧಗಳು ಹಿಂದೆ ಶೋಧವಾಗಿದ್ದುವು. ನನಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗದ ಮೃತ್ ಪಾತ್ರೆಯ ಚೂರುಗಳು, ಚಕಮಕಿ ಕಲ್ಲಿನ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಉಪಕರಣಗಳು ದೊರೆತವು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಸುಕು ಬಿಳಿಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳ ಶೈಲಿ, ವಸ್ತುವನ್ನು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೂತನ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದ ಕಾಲದೆನ್ನಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅನಂತರದ ಕಾಲದವು. ಉತ್ತರ ಬೆಟ್ಟದ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ಗವಿಯ ಕಾವಿಗೆ ಕಪ್ಪಿನ, ಕಪ್ಪು - ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳು ತೀರಾ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ನೋಡಿದ ಹಲವಾರು ಕಡೆಯ ಗವಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಅಪರೂಪದ್ದು, ಅಸಾಮಾನ್ಯ. ಇವು ಕೂಡ ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗಕ್ಕಿಂತ

ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೊಸ ಮಹಾಕೂಟದಲ್ಲಿಯ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಶಃ ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗದ್ದೆಂದು ತೋರುವವು. ಇಲ್ಲಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ನೀಳವಾದ ರೇಖೆಗಳ ತೆಳ್ಳನೆ ರೂಪಗಳು.

ತಟಕೋಟಿಯ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಅರ್ವಾಚೀನ, ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿವೆ.

ಮೇಲೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಡಿಲಫಡಿಯ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಬೆಟ್ಟದ ಗವಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

೧. ಸಿಡಿಲಫಡಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು

ಸಿಡಿಲಫಡಿಯು ವಿಶಾಲವಾದ ಕಮಾನಿನ ಕೋಟೆ ಬಾಗಿಲಿನ ಹಾಗಿದೆ. ಇದರ ಎರಡು ಬದಿಗಳ ಒಳಮೈಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಆಕೃತಿಯ ಕೈ ಕೈಹಿಡಿದು ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಈ ಸಾಲಿನ ಮೇಲೆ ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿಯಂಥ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಅವುಗಳ ಮರಿಗಳು ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯ ಹಾವುಗಳು ಹಾಗು ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳು ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಹಾವು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಕಡೆ ಒಂದು ನಿಂತ ಗೂಳಿಯ ಚಿತ್ರದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಯೆ ಸು. ೪ - ೫ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಎಂಟು ಅಕ್ಷರಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಸಾಲಿನ ಲಿಪಿಯಿದೆ. ಇವುಗಳ ಸ್ವರ ಚಿಹ್ನೆ ಒಳ್ಳೆ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಉದ್ದ ಹಾಗು ಬಾಗಿದ ಹಾಗೆಯೂ ಎಳೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಕ್ಷರದ ಇಂಥ ತಲೆಕಟ್ಟಿನ ಎಳೆ ಗೂಳಿಯ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಹಾದು ಹೋಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗೂಳಿಯ ಚಿತ್ರ ಸು. ೪ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದ್ದಾಗಿದ್ದು, ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿಯನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ. ಇನ್ನೂ ಹಳೆಯದೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಂಥ ಒಂದು ಸಾಲಿನ ಲಿಪಿಗಳು ಅಲ್ಲಿಯೆ ಮತ್ತೆರಡು ಮೂರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಸಿತಿದೋಣಿ ಹತ್ತಿರದ ಕಲ್ಲಾಸರೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ತರಹದ ಲಿಪಿಗಳಿವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಎದುರು ಬದಿಯ ಕಲ್ಲಿನ ಮೈಮೇಲೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಧಾರಣ ದೊಡ್ಡ ಆನೆಯ ಚಿತ್ರವಿದೆ.

ಸಿಡಿಲಫಡಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಹೊರಗೆ ಒಂದು ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಪಶು (ಎಮ್ಮೆ, ಕೋಣ, ದನ, ಗೂಳಿ)ಗಳ ಸಾಲಿನ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದರಂತೆ ಪಶುಗಳ ಎರಡು ಸಾಲು ಎದುರು ಬದುರು ಇವೆ. ರೋಮನ್ ಲಿಪಿಯ "ವಿ" ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ "ಯು" ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೋಡುಗಳು, ಉಬ್ಬಿದ ಬೆನ್ನು, ಮೇಲಕ್ಕೆ ಸಿಗರಿಸಿದ ಮೋಟುಬಾಲ ಈ ದೈಹಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಬಾಲ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿದ ರೀತಿ ಈಗಿನ ಇಂಥ ಪಶುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧದ ಪಶುಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶದ ಭಿಂಭೇಟ್ಕಾ ಎಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಇಂಥ ಗವಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಡಾ॥ ವಿ.ಎಸ್. ವಾಕಣ್‌ಕರ್ ಶೋಧಿಸಿ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶಿಲಾಯುಗ – ಶಿಲಾ ತಾಮ್ರಯುಗದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ[10] ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಪಶುಗಳ ತರದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿಡಿಲಫಡಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಸುಮಾರಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ್ದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಗಿಡದ ಕಡ್ಡಿಯ ತುದಿಯನ್ನು ಜಜ್ಜಿ ನಾರು ನಾರಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕುಂಚವನ್ನು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒತ್ತೊತ್ತಾಗಿರುವ ಓರೆ ರೇಖೆಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವವು.

೨. ಉತ್ತರ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿಯ ಗವಿಚಿತ್ರ

ಈ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿ, ದನ, ಎಮ್ಮೆಯಂಥ ಒಂದು ಪಶು, ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ತರಹದ ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಮೂರು ದೆವ್ವಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕೊಡುವ ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಗವಿಯ ಒಳ ಮೈಯನ್ನು ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಬಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿವೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಗೆ ಕಡ್ಡಿಯಂಥ ಉದ್ದನೆಯ ಕಾಲುಗಳು ಮತ್ತು ಮೈ, ತಲೆಯಾಕಾರವಿದ್ದು ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಮೇಲೆ ಎರಡೆರಡು ಉದ್ದನೆಯ ಮೊನೆಗಳು ಇವೆ. ವೃತ್ತಾಕಾರದ ದೊಡ್ಡಕಣ್ಣುಗಳು. ಚಿತ್ರಗಳು ಮಸುಕಾದ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಕರಿ ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಯಂಚಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು, ಕಾಡಿಗೆಯಂಥ ಕರಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮಸುಕಾದ ಬಿಳಿ – ಕರಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿದ್ದು ಇದರಂಚಿನಲ್ಲಿ ಕರಿಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಯಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಗವಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತ ಪ್ರಾಣಿಗಳ, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ಹಾಗು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣದಲ್ಲೂ, ಕೆಲವು ಸುಣ್ಣದ ಬಣ್ಣದಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಬಾದಾಮಿ ಗವಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೆಲವು ಅಪರೂಪ ಹಾಗು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದು ದ್ವಿವರ್ಣದಲ್ಲಿದೆ. ಮೈಯೆಲ್ಲ ಒಂದು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಅದರಂಚನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯುವ ತಂತ್ರ ಇದುವರೆಗೆ ಕಂಡು ಬಂದ ಗವಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ತಂತ್ರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ಪೇನಿನ ಅಲ್ಟಮೀರ್ ಗವಿ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಗವಿಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದರ ಕಾಲಮಾನ ಸುಮಾರಾಗಿ ಊಹಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗ – ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು.

೩. ತಟಕೋಟೆಯ ಕಲ್ಲಾಸರೆಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು

ಇತಿಹಾಸ ಕಾಲದ ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಬದ್ಧವಾದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಕೃತಿಗಳೆ ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ನೈಜತೆಯಾಗಲಿ, ಭಾವಗರ್ಭಿತ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ಪ್ರಮಾಣ ಮಾನ್ಯತೆಯಾಗಲಿ, ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿವೆ.

ಇವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಳೆಯಂತೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಮಂಜಸವಾದ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಂದೋ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ ಹಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸ ಮಾನವನು ತನ್ನ ನಂಬುಗೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ

ಬಿಡಿಸಿದರೂ ಆ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ರೂಪಭಾವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗೆ ಎಟುಕಿದಷ್ಟು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಕಾಲದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಾವು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ವರ್ಣಚಿತ್ರರೂಪ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಜೀವನವಿಡೀ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಧೀಮಂತರೂ ಮೆಚ್ಚುವಂಥ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂಥ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೆ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದರು. ಅಂಥ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನ, ಮಾನ್ಯತೆ, ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಯಾವುದೋ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಢಿಬದ್ಧವಾದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ತೋರಿಸಬೇಕಾದಂಥ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಮಾಜ ಹಾಗು ಅವರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಜಾನಪದ ಭಾವನೆಗಳು ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು, ತೀರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ, ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಇವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂಡೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರದಷ್ಟೆ ಆಗಿತ್ತೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಧಕನಾದ ಒಬ್ಬ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಪ್ರೌಢ ಕಲಾಕಾರನೂ ಇಂಥ ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಉತ್ತರ ಬೆಟ್ಟದ ಒಂದು ಕಲ್ಲಾಸರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜನ ಬರುವಂಥ ಸ್ಥಳವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗು ಕಲ್ಲಾಸರೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಹಾಗು ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೇರಿ ಹುಡುಕಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗಬಹುದು.

೪. ಉತ್ತರ ಬೆಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಾಸರೆಯ ಚಿತ್ರ

ಮೇಲೆ ವರ್ಣಿಸಿದ ಗವಿಚಿತ್ರದ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಅದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಿತ ಕಲ್ಲಾಸರೆಯಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಗವಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದ್ಧತಿ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ್ದಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಲಾಸರೆಯ ಹಿಂಬದಿಯ ನೆಟ್ಟಗಿನ ಕಲ್ಲುಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ತೆಳ್ಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಸುಣ್ಣದ ಲೇಪನ ಮಾಡಿದೆ. ಇದರಮೇಲೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ದೈಹಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ರೇಖೆಗಳೊಳಗಿನ ಭಾಗವು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದಿಂದ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೈಮಾಟ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬಳು ಗಣ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಬಲಬದಿಗೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕುಳಿತಿದ್ದು ಮತ್ತು ಬಲತುದಿಗೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕುಳಿತಿದ್ದು ಮತ್ತು ಎಡಬದಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮೂವರು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕಮಲ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬರುತ್ತಿರುವ ಹಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಮಿತವಾಗಿ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಉಳಿದವರು ಗಣ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯ ಸಖಿಯರಿರಬಹುದು. ಇದು ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೨.೨೦ ಮೀ.x ೧.ಮೀ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣ ಪಟ್ಟೆಯುಳ್ಳ ಮರಳು ಕಲ್ಲಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ನಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೊಳಕಾಲಿನ ಕೆಳಭಾಗ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೇನೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೈಮಾಟ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ, ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ ಶೈಲಿ,ಸರಳ ಆಭರಣಗಳ ಅಲಂಕಾರ; ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬಾದಾಮಿ ಊರೊಳಗಿನ ಮೂರನೆಯ ವಿಷ್ಣು ಲಯನದಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಚಿತ್ರ ಒಬ್ಬ ನುರಿತ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ್ದುವೆಂದು ಸೂಚಿಸುವವು. ಇದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದ್ದು. ವಿಷ್ಣು ಲಯನದಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಈ ಕಾಲದ ಇಂಥ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರವಾಗಿಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಂಡೆ ಚಿತ್ರವು ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಇಂಥ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಂಗಲೀಶನ "ಮಹಾವಿಷ್ಣು ಗೃಹ" ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೫. "ಮಹಾವಿಷ್ಣು ಗೃಹ" ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು

ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಜಂತಾದಲ್ಲಿಯ ಲಯನಗಳಲ್ಲಿಯ ಬೌದ್ಧಮತದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವು ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಹಾಳಾಗಿವೆ. ಅಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ತಮಗೆ ತೋರಿದ ಹಾಗೆ ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ ಗೀಚಿದ್ದಾರೆ.

ಇವು ಲಯನದ ಮುಂಭಾಗದ ಬಾಗಿದ ಚಿತ್ತಿನ (ಕಪೋತ) ಒಳ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಈ ಒಳಬದಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ನೆಲವರ್ಕಿ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಸುಂದರವಾದ ಕೈಮುಗಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಗರುಡನ ಉಬ್ಬುಶಿಲ್ಪವಿದೆ. ಇದರ ಬಲ ಬದಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವುದು.

ಮೊದಲು ಉತ್ತಮ ಜಾತಿಯ ಅತಿ ಸಣ್ಣ ಮರಳು, ಸಸ್ಯಕಾಂಡಗಳ ನಾರು, ಭತ್ತದ ಹೊಟ್ಟು, ಸುಣ್ಣ ಸರಿಯಾಗಿ ಬೆರೆಸಿ, ಹದವಾದ ಮಿಶ್ರಣಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಕೆತ್ತಿ ಸರಿ ಮಾಡಿದ ಕಲ್ಲಿನ ಮೈಮೇಲೆ ಸವರಿದೆ. ಒಣಗಿದ ಈ ಲೇಪನದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಈಗಿನ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು "ಟೆಂಪೆರ" (Tempera) ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಚ್ಚಿದ ಲೇಪನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪದರುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಬಂಡೆಯ ಏರು ತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಒಂದು ಸಮವಾದ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮತಟ್ಟಾದ ಈ ಪದರಿನ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ತರಗತಿಯ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬಳಿಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಇದರ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಹೊಳಪು ಬರುವಷ್ಟು ನಯವಾಗಿ ತಿಕ್ಕುತ್ತಾರೆ.

ಹಲವಾರು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೀಸದ ಕ್ರೋಮೇಟ್ ಮುಂತಾದ ಖನಿಜಗಳಿಂದ ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ನೀಲಿ, ಬಿಳಿ, ಹಸಿರು ಮುಂತಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಜ್ಞರ

ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣ ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆಯಿಂದ ಆದದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶವೆಂದರೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಲಪೀಜ ಲಜೂಲಿ ಎಂಬ ನೀಲದಿಂದ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನ, ಉತ್ತರ ಇರಾಣ, ಮಧ್ಯ ಏಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಆ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಿರಬೇಕು, ಖನಿಜಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಸಾದಾ ಅಂಟು ಮತ್ತು ಮರವಜ್ರವೆಂಬ ಅಂಟನ್ನು ಬೇಕಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಲಯನಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಹಾರಾಜನು ಮತ್ತು ಅವನ ರಾಣಿ ತಮ್ಮ ಸೇವಕ ಸೇವಕಿಯರೊಡನೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಮರ ಸೇವಕಿಯರಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಕೊಳಲು, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ವಾದ್ಯಕಾರರಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜನು ಪೂರ್ಣ ತನ್ಮಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಾಳ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೋ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಕೈಯನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಜನರ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮರೆ ಮಾಡುವ ಪರದೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿದೆ. ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರದೆ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲು ಮೇಲ್ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಬಟ್ಟೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಅವಚಿಹಿಡಿಯುವ ಸಣ್ಣ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು (clips) ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪರದೆ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅರಮನೆ ಜನರು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಇಣಕಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮಹಡಿಯ ಅಟ್ಟಣೆಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕಣ್ಣಗಲಿಸಿ ನೋಡುತ್ತ ತಮ್ಮ ಕೈಗಳ ಚಲನೆಯಿಂದ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಮಧ್ಯದ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಜಸಭೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಹಾರಾಜನು ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಸುಖವಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಆಸನದ ಮೇಲೆ ಮಹಾರಾಣಿಯು ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ

ಚಾಮರ ಸೇವಕಿಯರು ಹಾಗು ಇತರ ಸೇವಕಿಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂಭಾಗದ ಸಭಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಭಾಸದರು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾರಾಜನು ವಿಚಾರಮಗ್ನನಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಾರಾಣಿಯು ಕುಳಿತ ಭಂಗಿ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕ ಮೈಕಟ್ಟಿನ ದೃಢಕಾಯದ ಒಬ್ಬ ರಾಜಪುರುಷ ಗದೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಇವನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಪಟ್ಟಿಕೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾತಜ್ಞರಾದ ಡಾ॥ ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿ[11] ಯವರು ಅದು ಇಂದ್ರಸಭೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಂದು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಪಟ್ಟಿಕೆಯು ಒಂದನೆಯ ಕೀರ್ತಿವರ್ಮನ ರಾಜಸಭೆ ಇರಬಹುದೆಂದು ತರ್ಕಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೊದಲನೆಯ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮನರಂಜನೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆ, ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಭಾವವೊಂದಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಘನತೆಯ ಭಾವ ಮತ್ತೊಂದು. ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಆಯುಧಪಾಣಿಯಾದ ರಾಜಪುರುಷನ ವೀರ ರಸಭಾವ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ತುಂಬ ಸುಲಲಿತವಾಗಿದೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಂಗಸೌಷ್ಠವತೆ ಅಷ್ಟು ನೈಜವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗು ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯತೆ ಮೂಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಾವಪೋಷಕವಾದ ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಆದರೂ ಮೈಮಾಟದಲ್ಲಿ ನೀಳತೆ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಏನೂ ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲ. ವಿವಿಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಪಂಗಡಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಜ ರಾಣಿಯರಿಗೆ ಮನೋಹರವಾದ ನಸುಗೆಂಪು

ಬಣ್ಣ, ಅರಮನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಹಸಿರು ಇಲ್ಲವೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ, ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ದೂರದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾಸನರೂಢನಾದ ರಾಜನು ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅವನ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಭಿಕರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಮುಂದಿನ ಸಭಿಕರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಜನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ನೈಜತೆಗೆ ಶರಣು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಘನತೆ ಪ್ರಧಾನ. ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜನೇ ಅತಿ ಮುಖ್ಯನಾದವನು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಈ ತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ರಾಜನನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗಾತಿಯ ಹಿಂಭಾಗ ಹಾಗು ಮುಂಭಾಗ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೊಂದು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಒಂದು ಅನುಕ್ರಮ ರೂಪಣ ತಂತ್ರ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. ಅರಳಿದ ಕಣ್ಣು, ಕೈಗಳ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ತುಂಬ ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ೬ – ೭ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ತಂತ್ರ ಕುಶಲತೆ, ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೊನೆಯ ಮಾತು

ಈ ರೀತಿ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಮೇಧಾವಿಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ರಸದೌತಣ ಮಾಡಿಸುವ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗು ಪ್ರೌಢ ಕಲಾಭಿಜ್ಞರ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದೆಡೆ ಇರುವ ಅಪರೂಪ ಸ್ಥಳ ಬಾದಾಮಿ. ಕೇವಲ ವಾಸ್ತು ಹಾಗು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಬಿಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಬಾದಾಮಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕ ಪವಿತ್ರ ಯಾತ್ರಾ ಸ್ಥಳ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಸುಮಾರು ೩೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯ ಮಧ್ಯ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನೂರಾರು ಗವಿ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ವಿಕ್ರಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಡಾ॥ ವಿ.ಎಸ್. ವಾಕಣ್‌ಕರ್ ಹಾಗು ವೈ. ಮಟಪಾಲ್, ಎಸ್.ಕೆ. ಪಾಂಡೆ ಮುಂತಾದವರು ಶೋಧಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಪೂನಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮೊದಲಾದ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇಂಥ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಆಗರವಾದ ಭಿಂಭೇಟ್ಕಾ ವಿಂಬಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾರ್ಗ ಪತ್ರಿಕೆಯು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಪುಟವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. (ನೋಡಿ. ಭಿಂಭೇಟ್ಕಾ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪುಟ XXVIII, ಭಾಗ ೪, ಸೆಪ್ಟಂಬರ್ ೧೯೭೫)

೨. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳ್ಳಾರಿ –ರಾಯಚೂರು– ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿರೆ – ಬೆನಕಲ್ (ಗಂಗಾವತಿ ತಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿ.), ತೋಗಲಗುಡ್ಡ (ರಾಯಚೂರು ತಾ.), ಪಿಕ್ಲಿಹಾಳ (ಲಿಂಗಸೂಗೂರು ತಾ. ರಾಯಚೂರು ಜಿ.), ಬಲಚಕ್ರ (ಯಾದಗಿರಿ ತಾ. ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಜಿ.), ಕುರುಗೋಡು (ಬಳ್ಳಾರಿ ತಾ.) ಮೊದಲಾದ ಐದಾರು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಶೋಧವಾಗಿದ್ದವು. ನಾನು ಮೊದಲು ೧೯೬೯ರಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲೆ ೧೯೭೪ರಿಂದ ಇದುವರೆಗೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ತರಹದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿದ್ದೇನೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧನಸಹಾಯ ಆಯೋಗದ ನೆರವಿನಿಂದ ಇದರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

೩. ಸುಂದರ. ಅ. ೧೯೭೭, "ಕೆಲವು ಗವಿಚಿತ್ರ ಪುರಾತತ್ವ ಶೋಧನೆಗಳು", ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಸಂಪುಟ ೯, ಸಂಚಿಕೆ ೪, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ. ಪುಟಗಳು ೭೯ – ೯೫.

೪. ಡಾ॥ ವಿ.ಎಸ್. ವಾಕಣ್‌ಕರ್, ೧೯೭೪ ರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದರು.

೫. ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎನ್. ಪದ್ಮನಾಭನ್ ಅವರು ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದರು.

೬. ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯ ೧೯೭೬ರ ನನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೂ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದವು.

೭. ಶ್ರೀ ಟಿ. ಎನ್. ಪದ್ಮನಾಭನ್‌ರವರ ಸಿಡಿಲಫಡಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧ ನನ್ನ ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ದಿ. ೨೪-೭-೧೯೭೮ರ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

೮. ನಾನು ಸಿಡಿಲಫಡಿಯನ್ನು ೧೯೬೫ ರಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಅವಶೇಷಗಳು ಸಿಕ್ಕವು.

೯. ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್ ರಿಪೋರ್ಟ್ ಆಫ್ ದಿ ಕನ್ನಡ ರಿಸರ್ಚ್ ಇನಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಫಾರ್ ೧೯೫೬ - ೫೭, ಪುಟ ೨೫; ಅನಂತರ ಇಲ್ಲಿ ಹಳೆಶಿಲಾಯುಗದ ಕಲ್ಲಿನ ಉಪಕರಣಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ.

೧೦. ವಿರೇಂದ್ರನಾಥ ಮಿಶ್ರ, ಯಶೋಧರ ಮಟಪಾಲ್, ಮಾಲತಿ ನಾಗರ್, ೧೯೭೭ ಭಿಂಭೇಟ್ಕ್ಯಾ ಚಿತ್ರ: ಸೀಕ್ವೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್ ಸ್ಟೈಲ್ಸ್ ಇನ್ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಇಂಡಿಯಾ, ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡಿ ವಾಕಣ್‌ಕರ್ ವಿ.ಎಸ್. ೧೯೭೮ರ ದಿ ಡಾನ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಆರ್ಟ್, ಭಾರತಿ ಕಲಾ ಭವನ್, ಉಜ್ಜಯಿನಿ, ಪುಟ ೧೫ ರಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ.

೧೧. ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿ, ಸಿ: 'ವೆಸ್ಟರ್ನ ಚಾಲುಕ್ಯ ಪೇಂಟಿಂಗ್ಸ ಎಟ್ ಬಾದಾಮಿ' "ಲಲಿತಕಲಾ, ಸಂಪುಟ ೫", ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೫೫, ಪುಟ ೫೪-೫೬

ಕೃತಜ್ಞತೆ

ನನ್ನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಧನಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧನಸಹಾಯ ಆಯೋಗಕ್ಕೂ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದ ಸಿಡಿಲಫಡಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎಸ್. ಪದ್ಮನಾಭನ್ ಅವರಿಗೂ, ಬಾದಾಮಿಯ "ಮಹಾವಿಷ್ಣುಗೃಹ" ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಮತಿ, ಸಹಕಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಪುರಾತತ್ವ ಸರ್ವೇಕ್ಷಣ ಶಾಖೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಮಧ್ಯ ವೃತ್ತ ಸೂಪರಿಂಟೆಂಡಿಂಗ್ ಆರ್ಕಿಯಾಲಿಜಿಸ್ಟ್ ಶ್ರೀ ಎಲ್.ಕೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್ ಅವರಿಗೂ ಹಾಗು ಅವರ ಬಾದಾಮಿ ಕಛೇರಿಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ರಂಗಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೂ ಮತ್ತು ಲೇಖನದ ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ನನ್ನ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಶ್ರೀ ರು.ಮ.ಷಡಕ್ಷರಯ್ಯ ಅವರಿಗೂ ನನ್ನ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು

ಎಚ್. ಶ್ರೀಶೈಲ ಆರಾಧ್ಯ

ಶಿಲಾಯುಗದ ಮಾನವಬದುಕನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುವು. ಆದರೆ ಭಾರತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡುದು ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲೆಂದೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೊಪ್ಪಿದ, ಆ ಬಗೆಗೆ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದ ವಿದೇಶಿಯರು ಇಲ್ಲಿಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ, ಅನ್ಯದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದವುಗಳಲ್ಲವೆಂದೊ ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದವೆಂದೊ ಆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸದೆ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಬಿಡತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದರೆ ಎಫ್.ಆರ್. ಆಲ್ಚಿನ್, ಡಾ॥ ಸೌಂದರರಾಜನ್, ಡಾ॥ ವಾಕನಕರ್ ಮೊದಲಾದವರು. ಉತ್ಖನನಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ದೃಷ್ಟಿ ಗುಹೆಗಳ ಭಿತ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ, ಶಿಲಾಚಾಚಿನ ಒಳಮೈ ಮೇಲೆ ಹರಿದುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ಮಂಡನೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನೆ ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ಭಾರತೀಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಾಸಾಯನಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡಿಸಿ ವಿಶ್ವಸನೀಯುವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಡಾ॥ ವಾಕನಕರ್ ಅವರನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಶಿಲಾಯುಗದ ನಿವೇಶನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಕೆಲಸ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ

'ಹರತಿಸಿರಿ'; ಹೆಚ್.ಪಿ. ವೀರನಾಯಕ 'ಹರತಿ' ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ, ಹರ್ತಿಕೋಟೆ, 1987

ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಬಗೆಗೆ ಸುದ್ದಿಗಳನ್ನು, ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದೇನೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಿಪಾಳು, ಬಿರೇಬಿನಕಲ್ಲು, ಹಂಪೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊರೆದ, ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯೂ ನಡೆದಿದೆ. ಇದೀಗ ಆ ನಿವೇಶನಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುಡ್ಡಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿಲ್ಲ. ನಾನು ಕಂಡಮಟ್ಟಿಗೆ, ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ನೂರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಕೇವಲ ಮೊತ್ತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿವಿಧ ಕಾಲಮಾನಗಳಿಗೆ ಸೇರಬಹುದಾದ, ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ಮುಖಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆಯೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಗುಹೆಗಳ ಒಳಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಲಾಶ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಹಾಸುಬಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಉಜ್ಜಿ, ಕುಕ್ಕಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಗುಡ್ಡ ಗವಿಗಳಿರುವೆಡೆ ಇವೆರಡು ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸೌಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮೈದಾನ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಹಾಸುಬಂಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಒಂದು ಮಾತು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ: ನಾಲ್ಕು ಸಮಾಧಿಗಳ ಉತ್ಖನನದಿಂದ ತಿಳಿಯಲಾಗದ ವಿಷಯ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಪುರಾತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲ್ಮೈಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಸಾಗರ ತಳದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೂ ಕೈಚಾಚಿದೆ. ಇಂತಹ ದಾಪುಗಾಲಿಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಅಜ್ಞಾತ ಗುಹೆಗಳನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಬರುವುದು ಮೊದಲಿಗಿಂತಲೂ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ.

ಭಾರತೀಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದ ಕೂಡಲೆ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ಬಿಂಬೆಟ್ಕಾದ ಗುಹೆಗಳು. ನೂರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಶೋಧಕರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿವೆ. ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅನೇಕ ನಿವೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾತನ ಮತ್ತು ನೂತನಶಿಲಾಯುಗಗಳು ಆಗಿಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ ಮಾರ್ಟಿಮರ್ ವ್ಹೀಲರ್, ಡಾ॥ ಶೇಷಾದ್ರಿ, ಡಾ॥ ಎಂ.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣ ಅವರುಗಳು ಈಗಾಗಲೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಂದು ಹೋದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ

ಹೊಸತೊಂದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವುದು ಅಪರೂಪ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ನೂರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರ ಮಾಲೆಗಳನ್ನೆ ನಾನು ಈ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದ್ಭುತಲೋಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸಿದಷ್ಟೆ ವಿಸ್ಮಯ, ಸಂತಸಗಳಾಗಿವೆ ನನಗೆ. ಒಂದು ವರ್ಷದವರೆಗೂ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಲೆದ ಅಪಾರ ಪರಿಶ್ರಮದ ಪ್ರತಿಫಲ ಇದು. ಜಗತ್ತಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಮನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೆಳೆದಿರುವ ಬಿಂಬೆಟ್ಕಾದಂತೆ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಗುಪ್ತ ಗವಿಗಳು ಅಧ್ಯಯನ ವಸ್ತುವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ.

ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಅನುವಾಗುವ, ಸರಳತೆಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಶಿಲಾಯುಗಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಂದಿಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ರಚನೆಯಾಗಬಹುದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತರಿಂದ ಐವತ್ತರವತ್ತು ಅಡಿಗಳ ಎತ್ತರದ ಬೃಹತ್‌ಬಂಡೆಗಳ ಒಳಮೈಯಲ್ಲಿ ಅಂಗುಲ, ಎರಡಂಗುಲ ಅಗಲದ ರೇಖೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಮನುಷ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ನೆರಳುಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಚಿತ್ರಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲೆ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುವಿರಬೇಕು. ಶಿಲಾಚಾಚು, ಗುಹಾಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಳಿ-ಮಳೆಗಳ ಆಘಾತಕ್ಕಾಗಲಿ, ಮನುಷ್ಯಸ್ಪರ್ಶದ ಫಲವಾಗಿ ಮಸುಕಾಗಿವೆಯೆನ್ನಲಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವೆ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ರೇಖೆಗಳು ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಂತಹವಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದಲ್ಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಇವು ಬಲು ಸುರಕ್ಷಿತ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಆ ಎತ್ತರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ ತಕ್ಷಣ ಬರೆದವನಾಗಲಿ, ಗಮನಿಸುವವರಾಗಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ್ದರೆಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರು ಮನುಷ್ಯರು, ಅಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿರುವುದು ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿಗಳ ಎತ್ತರದ ಬಂಡೆಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಗಲದ ಪ್ರಶಸ್ತ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕಿದರಂತೂ ಅದರ ತುಂಬಾ ಐದು-ಆರು ಅಂಗುಲ ಎತ್ತರದ ಮನುಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದುಂಟು. ತ್ರಿಕೋನಾಕಾರದ ಬಂಡೆಗಳಿದ್ದರೆ

ಅವುಗಳ ಒಳವೈಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಮೂಹಜೀವನವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳು, ಮಕ್ಕಳು ಮುದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎತ್ತು, ಜಿಂಕೆ, ಹದ್ದು ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡಿರುವುದು ವಿಶೇಷ. ಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಟ ಜನ, ಕೈಕೈ ಹಿಡಿದು ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳು, ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ ಕುಳಿತ ಮನುಷ್ಯ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅಂದಿನ ಸಂಘಜೀವನದ ಸಂತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರೆ, ಇದೇ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯುಧಪಾಣಿಗಳಾಗಿ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಿರುವ ಎರಡು ಗುಂಪಿನ ಜನಗಳು, ಅಂದಿನ ಗುಂಪುಗಳ ಕಾದಾಟ, ರಕ್ತಪಾತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರವು. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಎದೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದುಂಡು ಚುಕ್ಕಿ ಇಟ್ಟರಾಯಿತು, ಅವು ಸ್ತನಗಳು ! ಕಟಿಯ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗವನ್ನು ತ್ರಿಕೋಣಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಹೆಣ್ಣೆಂದೂ ಅದೇ ತ್ರಿಕೋಣವನ್ನು ಎದೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಗಂಡೆಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ರೇಖೆಗಳ ಬಾಗು ಬಳುಕುಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಅವಯವಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವು ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಆರಂಭ ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನವಿರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಷ್ಟಂಭಕವಾಗಿ ಆ ಚಿತ್ರಗಳು ಇರುವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾತವಾಹನರ ಕಾಲದ ಆಂಧ್ರ ರೀತಿಯ ಕೆಂದು ಬಣ್ಣದ, ಕಂದು ಕಪ್ಪು ಎರಡು ಬಣ್ಣಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಬಣ್ಣದಿಂದ ಬರೆದ ಚಿತ್ತಾರಗಳ ಮಡಕೆ ಚೂರುಗಳು, ಮಣ್ಣಿನ ಬಾನಿಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ನಿವೇಶನಗಳ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ಈ ಮಾತು ದೃಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇರುಶಿಖರ, ತ್ರಿಶೂಲ, ಹಸ್ತ, ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಮೊದಲಾದ ಪೂಜಾವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳ ಸೊಂಟದ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಉಡುಗೆಯಂತಹುದನ್ನು, ಕುದುರೆಸವಾರಿ ಅದರ ಲಗಾಮುಗಳಂತಹ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಬಲು ಮನೋಹರವೂ ಕುತೂಹಲಕರವೂ ಆಗಿರುವ ಬ್ರಹ್ಮಗಿರಿಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನು ಸಮೂಹಚಿತ್ರಗಳೆಂದೆ ಹೇಳುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹತ್ತಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನರ ವಿಭಿನ್ನ

ಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವು ಒಮ್ಮೆಗೆ ಒಬ್ಬನಿಂದ ರಚಿತವಾದುವುಗಳಾಗಿರಲಾರವು. ಮೂಲಚಿತ್ರವೊಂದಿದ್ದು ಆ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಮಾಡಿರಲು ಸಾಕು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ ಕುಣಿತ, ಕಾದಾಟ,ಬೇಟೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮೂಲಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆಯೆ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಅವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒತ್ತುವರಿ ಆದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಎರಡು ಮೂರು ಹಂತಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವುಂಟು.

ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯಾದ್ಯಂತ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಚಿತ್ರಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಈಚಿನ, ಅಂದರೆ ಪಾಳೆಯಗಾರರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನವಿಲಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಎರಡು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಬಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಣ್ಣು, ಮೂಗು, ಬಾಯಿ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣು, ಗಂಡು ಜೋಡಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ತಕ್ಷಣ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೊದಲೆ ವಿವೇಚಿಸಿದಂತೆ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ತನ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಎರಡು ದುಂಡು ಚುಕ್ಕಿಗಳು. ಗಂಡಿಗೆ ಶಿಶ್ನ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಉನ್ನತ ಕಾಯ, ಪೃಷ್ಠಗಳ ಆಕೃತಿ ಹೆಣ್ಣಿನದಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯ ಪಡೆದಿವೆಯಾದರೂ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವುದೊಂದು ಈ ಪರಿಸರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಎರಡು ಮೂರು ಜೋಡಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮನೋಹರತೆಯಿದೆ. ಮಿಥುನ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಜನನಾಂಗಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಗೆರೆಯನ್ನೊಂದೆಳೆದು ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಲ್ಲೊಂದು ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತು ಅಡಿಯಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರದ ಗುಹೆ, ಆ ಗುಹೆ ದ್ವಾರದ ಕಡೆ ಚಾಚಿರುವ ಬಂಡೆಯ ಮೈಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು

ಅವಲೋಕಿಸೋಣ. ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳಿದ್ದು ನಡುವೆ ಉನ್ನತಾಕಾರದ ಹೆಣ್ಣಿದೆ. ಇದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಅದರ ಕಟಿಯ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಕೋಣಾಕಾರ, ಅದರ ನಡುವೆ ದುಂಡು ಚುಕ್ಕಿಯಿದೆ. ಎಡಬಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕಟಿ ಭಾಗದಿಂದ ನಡುವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತ್ರಿಕೋಣದೊಳಗಿರುವ ಚುಕ್ಕಿಗೆ ರೇಖೆಗಳೆರಡು ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿವೆ. ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಗುಪ್ತ ಹತ್ತುತ್ತಿರುವವರದೆಂದು, ಇಲ್ಲವೆ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಎರಡು ಸಂತಾನವೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಮಿಥುನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಬಹುಶಃ ಇದು ಕೂಡ ಗಂಡುಗಳು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಸೂಚಕ ಚಿತ್ರವೆಂದೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ರೇಖಾಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ತಲೆ, ಕೈ, ಕಾಲುಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಹೊಟ್ಟೆಯೊಂದೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಹೊಟ್ಟೆಯ ನಡುವೆಯಿರುವ ದುಂಡುಚುಕ್ಕಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಗರ್ಭಿಣಿಯ ಚಿತ್ರವಿರಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಎತ್ತರದ ಆಕೃತಿಯ ಕಾಲುಗಳೆರಡರ ಮಧ್ಯೆ ನಿಂತಿರುವ ಸಣ್ಣ ಆಕೃತಿಯ ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ರ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನದಿರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕಾರು ಸಮೂಹಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಉದ್ದ ಬಾಲ ಮತ್ತು ಶಿಶ್ನದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರವು ಅಂದಿನ ನಾಯಕನೊ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲ್ಪಿತ ದೇವರೊ ಆಗಿರಲು ಸಾಕು. ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಥಿತಿಯ ಚಂದ್ರ, ತಲೆ ಕೆಳಗಾದ ಚಂದ್ರರು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದು ಇವುಗಳನ್ನು ಕಾಲಮಾನ ಸೂಚಕವಾದ ಮಾಸ ಪಕ್ಷಗಳೆಂದೊ, ಬದುಕು ಸಾವೆಂದೊ ಅರ್ಥ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖಗಳೂ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ಬೀಸುಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ಚೂಪಾಗಿರುವ ಪಾದರಕ್ಷೆಯಂತಹವಿದೆ. ತಲೆಗೆ ಶಿರಸ್ತ್ರಾಣದಂತಹ ಅಲಂಕಾರವೋ ರಕ್ಷಣೆಯೊ ಇದೆ. ಅಂತೂ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಈ ಮನುಷ್ಯನ ಎಡಬಲದಲ್ಲೊ, ಮೇಲೊ ಕೆಳಗೊ ತಲೆಕೆಳಗಾದ ಚಂದ್ರನ ಚಿತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರ ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ಮೈಲಿಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಬೇರೆ

ಬೇರೆಯವರಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅದೇ ಭಂಗಿಯ ಚಂದ್ರ, ಮನುಷ್ಯರು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಾ, ಇದು ಸಾವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಅಂದಿನ ಜನ ಒಪ್ಪಿದ್ದ ಸಿದ್ಧರೂಪವಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅನುವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಹುಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಸುಣ್ಣವನ್ನು ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಬಳಸಿದ್ದರೂ ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸುಣ್ಣದಷ್ಟಲ್ಲವಾದರೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಉರಿಮಂಜು, ಅಂಟಿಮನಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಿಳಿಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಕುಂಚದಂತಹ ಸಾಧನದಿಂದ ತೆಳುವಾಗಿ, ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಬರೆದಂತಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದುವನ್ನು ಮಿತವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ರಾಸಾಯನಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆ ಇನ್ನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ದೊರೆತು ಈಗಾಗಲೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಅಂಗೀಕಾರ ಪಡೆದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿನವಕ್ಕೂ ಇವೆಯೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ದಿಟ. ಬಡಿಗೆ, ಈಟಿ, ಭರ್ಜಿ, ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳಂತಹ ಆಯುಧಗಳು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿರುವುದು ಕಾಲನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ನಿವೇಶನಗಳ ಹುಟ್ಟುಬಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಉಜ್ಜಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೊದಲಿನವುಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಆಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳದೆ ಮೇಲುಗೈ. ಹಾಗೆ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕಾಡೆಮ್ಮೆ, ಎತ್ತು, ಆನೆ, ಜಿಂಕೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವೂ ತಾದ್ರೂಪಿಕವೂ ಆಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸ ಕಾಲದ ಮಾನವಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉದ್ಧರಣೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಬ್ರಹ್ಮಗಿರಿ, ಚಂದ್ರವಳ್ಳಿ (ಹುಲಿಗೊಂದಿ) ಮತ್ತು ಜಾನಕಲ್ಲು ನಿವೇಶನಗಳ ಸಾಲಿಗೆ

ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಹತ್ತಾರು ನಿವೇಶನಗಳನ್ನು ಇದೀಗ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಂದು ಸಮುಚ್ಚಯವೆಂದೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ, ಉತ್ತರದ ಜನಜೀವನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಏಕಮೇವ ಆಕರವಾಗಿದ್ದ ಉತ್ಖನನದೊಡನೆ, ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. (ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಕಿರುಲೇಖನ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಮಯಕ್ಕಿನ್ನೂ ಗುಹಾಚಿತ್ರ ಶೋಧನೆ, ನಿರೂಪಣೆ ಮೊದಲಾದ ನನ್ನ ಪೂರ್ವಯೋಜಿತ ಕೆಲಸಗಳು ಮುಗಿದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ).

ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮ,ವಾಹಕ. ಇದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮಾಡುವ ಅದೆಷ್ಟೊ ಕೆಲಸವನ್ನು ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಮಾಡಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸದೊಡನೆ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾಯಿತು. ಇದು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೂ ನಿಮಿತ್ತವಾಯಿತು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ; ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೆ, ಇಂದಿಗೂ ಗುಡ್ಡಗಾಡು, ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತಹ ರಚನೆಗಳೆ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವರ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ,ಚಿತ್ರಕಲೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂಬುದು ಈಗಾಗಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ನಿರೂಪಣೆಯಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಂತೆಯೆ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಸಿಬಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು

ಡಾ॥ ಕೃಷ್ಣಾನಂದ ಕಾಮತ್

ತುಮಕೂರಿನಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಕಿಲೊಮಿಟರ್ ದೂರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದತ್ತ ಓಡುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹೆದ್ದಾರಿಯ ಬಲಕ್ಕಿರುವುದೆ ನಿದ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿ ಸಿಬಿ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದ ಊರಾಗಿತ್ತು ಎಂದೆನ್ನಿಸದಿರದು. ಆದರೆ ಇಂದು ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ನರಸಿಂಹ ದೇವಾಲಯವೊಂದೆ. ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ತಾಮ್ರಶಾಸನ ಪ್ರಕಾರ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಹೆಸರು ಸಿಬೂರು (ಶಿಬಿಯೂರು ?) ಎಂದಿತ್ತು; ಚಂದ್ರಮೌಳೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯ ಇದ್ದಿತು. ವಿಜಯನಗರದ ಬುಕ್ಕನ ಮಗನಾದ ಹರಿಹರರಾಯನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೦೩ ರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಗ್ರಹಾರವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ಎಂಬತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಹಂಚಿದ್ದರಿಂದ, ಅವನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲೆಂದು ಪಂಡಿತರು ಅದನ್ನು ಹರಿಹರರಾಯಪುರ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ವಿಜಯನಗರದ ಅಳಿಗಾಲದ ನಂತರ ಆ ಹೆಸರು ಹಿಂದಿನಂತೆ ಸಿಬೂರು, ಸಿಬಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಆರಾಧ್ಯದೇವತೆಯು ನರಸಿಂಹನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ವಿಚಾರದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರತಿದಿನ ಅಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ –ಪುನಸ್ಕಾರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ದೂರ ದೂರದಿಂದ ಭಕ್ತಾದಿಗಳು ಬರುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ವಿಶೇಷ ಉತ್ಸವಗಳಿದ್ದಾಗ ದೊಡ್ಡ ಜನಸ್ತೋಮ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಈ ದೇವಾಲಯ ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ನಲ್ಲಪ್ಪನ ವಂಶಜರ ಸ್ವಾಮ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ.

‘ಹರತಿಸಿರಿ’, ಹೆಚ್.ಪಿ. ವೀರನಾಯಕ ‘ಹರತಿ’ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ, ಹರ್ತಿಕೋಟೆ, 1987

ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ದೇವಾಲಯದ ನೆಲೆ ಕೋಟೆ-ಕೊತ್ತಲಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆಳರಸರ ನಡುವಿನ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳಿಂದ, ಇತರ ಅಪಾಯಗಳಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಿಸಲು ಇದೊಂದು ಉಪಾಯವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ವಾಸ್ತುವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಕಟ್ಟಡದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೂ ಗರ್ಭಗೃಹ, ಸುಕನಾಸಿ, ನವರಂಗ, ಮಹಾದ್ವಾರಗಳು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಕದ ವಿಜಯನಗರದ ವಾಸ್ತುವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಗರ್ಭಗೃಹದ ಎಡ-ಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿರುವ ಕೊಠಡಿಗಳಿದ್ದು, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಕದ ನಾಯಕರ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಈ ಕೊಠಡಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರಬೇಕು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೆ ಮುಖ್ಯ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಅಧಿಕ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಬೃಹತ್ ಪ್ರಾಕಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿತರ ಗುಡಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಮುಖಮಂಟಪದ ರಚನೆ ಹದಿನೆಂಟು ಅಥವಾ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ್ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಹಾದ್ವಾರ ಮತ್ತು ಮುಖಮಂಟಪಗಳ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯ ಕೆಳಗಡೆ ಇರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು.

ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಎತ್ತರದ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ನೋಡುವುದು, ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ತುಂಬ ಪ್ರಯಾಸದ ಕಾರ್ಯ. ಗೋಣು ಉಳುಕಿ, ಕತ್ತು ನೋವಾಗ ಬಾರದು ಎಂದುಕೊಂಡರೆ, ಮಲಗಿಯೆ ಅವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಕ್ಷೇಮಕರ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ದೂರದರ್ಶಕ ಇದ್ದರಂತೂ ಕಲೆಯ ದರ್ಶನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೆ ಎರಡು ಶತಕಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಚಳಿ, ಮಳೆ, ಆರ್ದ್ರತೆ, ಬಿಸಿಲುಗಳನ್ನು ತಾಳಿಕೊಂಡು, ತಿಳಿಗೇಡಿಗಳ ಕೀಟಲೆಯಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯುವಂತಾಗಿದೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಲ್ಲದ ಕಲಾಕಾರರು ಪಡಿಯಚ್ಚು ತೆಗೆಯುವಾಗ ಬಳಸಿದ ಅಂಟುಕಾಗದದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. (ಆಧುನಿಕರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾಡಿರುವಷ್ಟು ಹಾನಿಯನ್ನು ಹಿಂದಿನವರು ಮಾಡಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಹದಿನೈದು ತಿಂಗಳುಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ ದುರ್ಗತಿಯೆ ಅವುಗಳ

ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ನಾಂದಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ.ಮೊದಲ ಭೇಟಿಯಲ್ಲಿ (೫ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೮೨) ಕಂಡು, ಸವಿದ ಎಷ್ಟೋ ಚಿತ್ರಗಳು ಎರಡನೆಯಬಾರಿ (೧ ಜನವರಿ ೧೯೮೪) ಹೋದಾಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ದೇವಾಲಯದ ಅಂಬಾಗಿಲಿನ ನಟ್ಟನಡುವೆ ಇದ್ದ ವಿಷ್ಣುವಿನ ವಿರಾಟ್ ವಿಶ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೇನು ಗೂಡೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವರೂಪಿಯ ವರ್ಚಸ್ಸು ಕಡಮೆಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಶಕ್ತಿ–ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಪರಿಣಾಮವೊ ಏನೊ, ಎಡಗಡೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾದ ಗಿಲಾಯಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಗವು ತನ್ನ ನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ನೆಲಕ್ಕೆಬಿದ್ದು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ದಾನಿಗಳ, ಧರ್ಮಿಷ್ಟರ ಉದಾರ ಸಹಾಯದ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಆಡಳಿತಗಾರರು ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಸುಣ್ಣ ಬಳಿಸುವಾಗ, ಕೆಲಸಗಾರರು ತೋರಿದ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಸುಣ್ಣವು ಅಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೇಚನವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟು ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ, ತುಮಕೂರಿನ ಓರ್ವ ನಾಗರಿಕರಿಗೆ ಆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಸಿ ಬರೆಸುವ ವಿಚಾರವಿದೆಯಂತೆ! ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನ ಮೇಲೆ ಗೋಪುರ ಕಟ್ಟಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೆ ಇಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ರಾಶಿ ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮೂಲತಃ ಮುಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ಚಿತ್ರಗಳು ಅನಂತರ ಜೋಡಿಸಿದ ಗೋಡೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಾಣದಾಗಿವೆ. ಇನ್ನು ಗೋಪುರ ಕಟ್ಟಿದರೆ ಅವುಗಳ ಅಳಿಗಾಲ ಖಂಡಿತ).

ವರ್ಣಚಮತ್ಕಾರದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡದೆ ಮೂಲಬಣ್ಣಗಳನ್ನೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಗಿ ರಬ್ಬಾದ ಕೆಂಬಣ್ಣವನ್ನು, ಕೆಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ– ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಳದಿ, ಹಸಿರು, ನೀಲಿ, ಶ್ವೇತವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅವುಗಳ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಿತವಾದ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಳದಿ, ಕೇಸರಿ, ಕೆಂಪುಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವೆಡೆ ಶರೀರದ ಉಬ್ಬು –ತಗ್ಗುಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ದೂರದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ನೇಯ್ಗೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಎಂಬಂತೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು. ಈ

'ನೇಪಥ್ಯ'ಕಲಾಕಾರನ ಕೃತಿಯಾಗಿರದೆ, ಹವಾಮಾನದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದೆಂದು ದೂರದರ್ಶಕದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯವರು ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಆಸಕ್ತಿ, ಪರಿಶ್ರಮವುಳ್ಳವರು, ಅಂತೆಯೆ ಕರಡುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣತುಂಬಿ, ತಿದ್ದಿ, ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಂಡ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ, ಕುಂಚಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿ, ಕಡಪು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಿ, ಅನಂತರ ಹೊರರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲಾಕಾರರು ಮುಂದಾಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆದಿಲ್ಲ; ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಬಳಿದಿಲ್ಲ. ಈ ವರ್ಗದವರ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು ಸೋಮಾರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಮರೆಗುಳಿಗಳೆಂದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೆ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿವಾಗ ಬಣ್ಣ ಹೊತ್ತ ತಮ್ಮ ಕುಂಚಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸು, ಕೈ ಓಡಿದತ್ತ ಎಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹವರ ಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ.

ಮುಖಮಂಟಪ ಮತ್ತು ಮಹಾದ್ವಾರಗಳ ವಾಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನವವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈಸರ್ಗಿಕ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಲೈಂಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಐದು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಧಾರ್ಮಿಕ

ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ಪುರಾಣ, ಭಾಗವತಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ದೇವಾಧಿದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲಾಕಾರರು ದೈವೀಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಸೇವಾಭಾವದಿಂದ ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಂದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ಭಾವುಕರಿಗೆ ಭಕ್ತಿಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖಮಂಟಪದ

ಮುಚ್ಚುಗೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆಗೆ ಮೀಸಲು ಇಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದೈವಾಂಶವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ನಟ್ಟ ನಡುವಿನ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿ, ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಎರಡು ಮೂರು ಸದನಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರಿದಾದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹಿರಿಯದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು ಹಾಕಿದಂತೆ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯ ಘನತೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಚಿಕ್ಕವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಳ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಹಿನ್ನಲೆ ಸೇರಿಸದಿದ್ದರೂ ಗೋಪುರ, ಕಮಾನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ ಗುಳೋಪುಗಳು, ಮನೆಯ ಮಾಡ, ಶಿಖರ, ಧ್ವಜಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರಿದಾಗಿ ಕಾಣುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ವಿವಿಧ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿತುಳುಕುತ್ತಲಿವೆ. ಇವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಹಠಾತ್ತನೆ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಸುಳಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೆ ಕಲಾಕಾರನು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಬೃಹತ್ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿ, ಇತರರನ್ನು ತೀರಾ ಚಿಕ್ಕವರನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸದಾಕಾಲ ಬಳಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಭಸ್ಮಾಸುರ–ಮೋಹಿನಿಯರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸಂಹಾರ ಮಾಡಲು ಹೆಣ್ಣುವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಎರಡು ಪಟ್ಟು ದೊಡ್ಡವನನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ ತೋಲ ಮೇಳಗಳಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗದು. ಇದರಂತೆ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿರುವ ವಿಶ್ವರೂಪಿ ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಬೃಹದಾಕಾರದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವಾಗ, ಪರಿಸರದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಥಗಳು, ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಖಡ್ಗಗಳನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೀರಗಲ್ಲುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಯುದ್ಧದ ಆಯುಧಗಳು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಈ ತಂತ್ರ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸೀನರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ರಥ ಚಿಕ್ಕದು; ಗಾಲಿಗಳು ಭಾರ ಹೊರಲಾರವು; ಆನೆ ಅಶ್ವಗಳು ಕಪ್ಪೆ- ಕಾಗೆಗಳ ಅಳತೆಯವು –ಎಂದು ಈ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅರಿಯದವರು ಮಾತ್ರ ಆರೋಪಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಾಕಾರನು ಬಳಸುವ ಸೂತ್ರಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೌಢರು, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಉಳ್ಳವರು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಹಸ್ರಾರು ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನ 'ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ' ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾದ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹತ್ತುಮುಖದ ಬರಿಮೈಯ ರಾವಣನ ಬಲವಾದ ಮೈಕಟ್ಟಿಗೆ ಎಂತಹ ಅಘಾಸಿಕರೂ ಮೈಸೋಲಬೇಕು ! ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುಳ್ಳರ, ಕುಬ್ಜರ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಎತ್ತರ ಕಡಿಮೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಮುಖಗಳೆಲ್ಲ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಚಂದ್ರನನ್ನು ನಾಚಿಸುವಂತಿದ್ದು, ಬೊಗಸೆಗಣ್ಣುಗಳು ಮಾಟವಾದ ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ತಪಸ್ವಿಗಳು ಹೊತ್ತಿರುವ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಕಲಾಕಾರನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಈರ್ವರು ಮಡದಿಯರನ್ನು ಬಿಗಿದಪ್ಪಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಮೂಡಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ನಾಮಗಳು ವೈಷ್ಣವ ಅಯ್ಯಂಗಾರರವು ಎಂದು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತವೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಗಾರದ ಹಾಳೆ ಬಳಸದೆ (ಮೈಸೂರು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವ 'ಜೆಸ್ಸೊ' ಕೆಲಸ ಆಗ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಾರದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆ?) ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚುಕ್ಕೆ, ಬಿಂದು, ವರ್ತುಲಗಳಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಕೈಕಾಲು, ಕಿವಿ, ಕಂಠಗಳ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. (ಈ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಒಂದು ಬೃಹತ್‌ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು), ಮುನಿಗಳೂ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿ ಮಾಲೆಗಳಿಂದ ಅಂತಹವೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ! ಪುರುಷರು ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ, ಧೋತರ ಉಟ್ಟು, ನಕ್ಷೆಗಳಿರುವ ಅಂಗಿಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟಿ ಬಿಗಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕೋಮಲೆಯರು ಚುಕ್ಕೆ, ನಕ್ಷೆಗಳಿರುವ ಸೀರೆಗಳನ್ನು ಮೈಗಂಟುವಂತೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಉಟ್ಟು,

ಸೆರಗನ್ನು ಎಡಭುಜದಿಂದ ಹಾಯಿಸಿ ಬಲಭುಜದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸೀರೆ ನಿರಿಗೆಗಳ ಪದ್ಧತಿ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಹೆಂಗಳೆಯರು ಅರ್ಧ ತೋಳಿನ ಕುಪ್ಪಸಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರುಗಳ ಕೈ – ಕಾಲುಗಳ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಅಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಿಲ್ಲ.

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮುಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲಿ ವೇಣುಗೋಪಾಲ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನು ರವಿವರ್ಮ ಇಲ್ಲವೆ ಇತರ ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿ ಎಂದು ಯಾವೊಬ್ಬ ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ ತೋರಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಎದೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆತ ತೋರಿಸಲಾರ! ಕೇಶರಾಶಿಯನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಮುಡಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಅದಕ್ಕೆ ನವಿಲುಗರಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೂವೊಂದನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ನಾಮ. ಒಂಟಿಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲನ್ನು ಎತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ನರ್ತಿಸುವ ಭಾವ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೊಳಲು ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಮೈಮರೆತಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ನೀಲಿಯ ಬದಲಾಗಿ ತಿಳಿ ಮೈಬಣ್ಣ ಹೊಂದಿರುವ ಬಲರಾಮನು ಹತ್ತಿರದ ಬಂಡೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ವೇಣುವಾದನವನ್ನು ಆಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಹೂವು. ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಗೋಪಾಲಕರು ತಲೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಕಂಬಳಿ ಇಳಿಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮನಸೋತಿದ್ದಾರೆ. ಆಚೆ–ಈಚೆ ಇನ್ನೂ ನಾಲ್ವರು ಸಂಗಡಿಗರು ಕುಳಿತಲ್ಲೆ ಮೈಮರೆತಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಪಿಕಾವಸ್ತ್ರಹರಣ, ರಾಸಕ್ರೀಡೆ, ಕಾಳಿಂಗಮರ್ದನ, ಸಮುದ್ರಮಥನ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ

ಅಪ್ಸರೆಯರ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವ ಕಲಾಕಾರನು ಅಂದಿನ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ವೃಂದಾವನಕ್ಕೆ ಕೈಮುಗಿದು ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ನವರಂಗದ ಮಾಡನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಕಂಬ,

ಜಂತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕಿಕ್ಕಿರಿಯುವಂತೆ ತುಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೇವಾಧಿದೇವತೆಗಳು ರಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಟಾಗ, ಅವರ ದರ್ಶನ ಪಡೆದು ಕೃತಾರ್ಥರಾಗುವವರೆಲ್ಲ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೆ ! ನೈಋತ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಚಿತ್ರ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಳೆಯರು ದೇವದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಾದು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬಾಕೆಯ ಸೀರೆ, ಉದ್ದತೋಳಿನ ರವಿಕೆಗಳ ವರ್ಣ, ನಕ್ಷೆಗಳು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಮೂವರು ತಾಯಂದಿರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕರೆತಂದದ್ದಕ್ಕೆ ಪರಿತಪಿಸಿ, ಸಂತೈಸಿ ರಮಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. 'ವಿಶ್ವರೂಪಿ'ಯ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಜಂತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬನು ಹೊರಟಾಗ, ಇನ್ನಿತರರು ಕೈ ಮುಗಿದು ಆದರದ ಸ್ವಾಗತ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಗೌರವಾನ್ವಿತನು ಮೊಣಕಾಲುದ್ದದ ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಟ್ಟು, ಧೋತರ ಉಟ್ಟು, ನಕ್ಷೆಗಳಿರುವ ಶಾಲನ್ನು ಹೊದ್ದು, ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಹೂವನ್ನು ಮೂಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಬಲಗಡೆಗೆ ಪತ್ನಿಯಿದ್ದಾಳೆ. ಇನ್ನಿತರ ನಿಲುವಂಗಿಗಳು ವಿವಿಧ ವರ್ಣಗಳ ನಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ತಲೆಗೆ ಸುತ್ತಿದ ರುಮಾಲುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪೇಶ್ವೆಯರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಪತ್ನಿಯೂ ಮೈತುಂಬ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಉತ್ತಮ ಪೋಷಾಕಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿವಂತರೆಂಬ ಭಾವನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ದಂಪತಿಗಳು ಇಷ್ಟದೇವತೆಯನ್ನು ಕೈಮುಗಿದು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಫಲ-ಪುಷ್ಪಗಳ ಪಾತ್ರೆಗಳಿವೆ. ಗಡ್ಡ ಬೆಳೆಯಿಸಿ, ತಲೆ ಬೋಳಿಸಿ, ಜುಟ್ಟುಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಇವರೆಲ್ಲ ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗದವರಿರಬೇಕು. ಇವರ ಪತ್ನಿಯರು ವತ್ತರಿಸಿ ಸೀರೆಯುಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಕುಪ್ಪಸತೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರೊಡನೆ ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಗಳೆಯರಿರುವುದರಿಂದ ದ್ವಿಪತ್ನಿಕರಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ಯಾದಾನದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಧಾರೆಯೆರೆಯುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಡುವಿನ ಜಂತೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಸಹಗಮನಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಗೃಹಿಣಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಏಳು ಇತರ ಹೆಂಗಳೆಯರೂ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ತೀರ ಸಾದಾ ಸೀರೆಯನ್ನುಟ್ಟು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಸೆರಗು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ವಿಧವೆಯರು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ವಯಸ್ಸಾದವರು ಇರಬಹುದೆಂದು ತೋರುವುದು. ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿರುವ

ಮಹಿಳೆಯೋರ್ವಳು ಸ್ವಾಮಿಯೋರ್ವರನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಬಹುಶಃ ತನ್ನ ಸಹಗಮನ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಅವರೊಂದಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಅಪ್ಪಣೆ, ಆಶೀರ್ವಾದಗಳನ್ನು ಕೋರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳು ದ್ವಿತೀಯದರ್ಜೆಯ ಕೃತಿಗಳೆನ್ನಲು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೆ ನಯ, ನಾಜೂಕು ವಿವರಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಆಳರಸರ ಕಾಲದ ಯುದ್ಧದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆ. ಮೊದನೆಯದರಲ್ಲಿ ರಥಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ತೋಪುಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಶ್ವ, ಆನೆ, ಒಂಟೆಗಳು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಕಾಲಾಳುಗಳು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಟ್ಟು, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಅಂಗವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತಲೆಗೆ ರುಮಾಲು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭರ್ಜಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಅಶ್ವಾರೋಹಿಗಳು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಕುಲಾಯಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಟೋಪಿಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಹಿಂದೆ ಪತಾಕೆ ಹಾರಿಸುವವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಗಾರಿ, ಕಹಳೆ, ಕೊಂಬು, ತುತೂರಿಗಳಂತಹ ಕದನವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ನಾಯಕರು, ಸೇನಾನಾಯಕರು ಆನೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಅಂಬಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಗರಕ್ಷಕನು ಧ್ವಜವನ್ನು ಹಾರಿಸುತ್ತ, ವೈರಿಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಅಂಗಳದ ಸುತ್ತಲೂ ಜಂತೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಯುದ್ಧಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಅರಮನೆಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಮೊಣಕಾಲುದ್ದದ ಚಣ್ಣ ಧರಿಸಿ, ಬಾಯೊನೆಟ್ ಜೋಡಿಸಿದ ಬಂದೂಕಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಸೈನಿಕರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವವರಂತೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ರುಮಾಲು ಸುತ್ತಿ, ನಿಲುವಂಗಿ ಧರಿಸಿ, ಚಪ್ಪಲಿಗಳನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರವಾದ ತುಪಾಕಿಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಚಕ್ರಗಳ ಗಾಡಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದು, ಆರು ಎತ್ತುಗಳಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ಎಳೆಯಲಾಗದಿದ್ದಾಗ ಚಾಲಕನು ಅವನ್ನು ಹೊಡೆದು ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆನೆಯೊಂದು ಹಿಂದಿನಿಂದ

ನೂಕಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಇಂತಹದೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆನೆಯು ಇಳಿಜಾರಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗಾಡಿಯು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಾರದಂತೆ ಅಡ್ಡಗಟ್ಟಿ ನಿಂತು ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ ಮುಂದೂಡುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಎತ್ತುಗಳನ್ನು ಹೂಡಲಾಗಿದೆ. ಕುದುರೆ, ಆನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂಟೆಸವಾರರೂ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಯುದ್ಧದ ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ ಡೇರೆಯೊಂದರ ಸುತ್ತಲೂ ಜನ ಬಂದು ಹೋಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೀಡುಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಾಳುಗಳು ಹೊತ್ತಿರುವ ಮೇನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ಮೇನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮೂವರು ಕುಳ್ಳರು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ವೀರಗಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮುರಳೀಕೃಷ್ಣನ* ಚೌಕಟ್ಟು ಅಂದಿನ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ ಇದೆ. ಈಡಿಗನು ಈಚಲಮರವನ್ನೇರಿ ಹೆಂಡ ಇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಅವನು ತನ್ನ ನಡು ಮತ್ತು ಮರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಹಗ್ಗವನ್ನು ಹಾಯಿಸಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಹುರಿಯನ್ನು ಕಾಲುಗಳಿಂದ ಮರ ಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಮರವನ್ನು ಹತ್ತಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ಊರಿನಿಲ್ಲಲು ಇರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಹಾಯ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ತೆಂಗಿನಮರ ಹತ್ತುವವರು ಇಂತಹ ಹಗ್ಗದ ಜೋಡನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ). ತುಂಡುಸೀರೆಯುಟ್ಟ ಯುವತಿಯೊರ್ವಳು ಮಣ್ಣಿನ ಕೊಡದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಂಡವನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೆ. ತಲೆಗೆ ರುಮಾಲು, ಕಿರಿದಾದ ಪಂಚೆಯನ್ನು ತೊಟ್ಟ ಪುರುಷನು ಹೆಂಡವನ್ನು ಕತ್ತೆಯ ಬೆನ್ನಮೇಲಿರುವ ಚರ್ಮದ ಚೀಲಕ್ಕೆ ಸುರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಗನೊಬ್ಬ ಕೊಡಲಿಯನ್ನು ಹೆಗಲಿಗೇರಿಸಿ ಕಾಡಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ರುಮಾಲು, ಹಣೆಯ ಮೇಲಿನ ಅಡ್ಡನಾಮ, ಉಟ್ಟಿರುವ ಪಂಚೆಗಳು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹವು. ಪಾದಗಳಿಗೆ ಮೆಟ್ಟನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ವೇಷದ

* Annual Report of the Mysore Archaeological Department for the year-1945 ರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಜನರನ್ನು, ದನ-ಕರುಗಳನ್ನು ವರುಣನ ಕೋಪದಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಿಸಲು ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿಯನ್ನು ಕಿರುಬೆರಳಿನಿಂದ ಎತ್ತಿದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಲಿನ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಇದಕ್ಕೆ ಮುರಳೀಕೃಷ್ಣನ ಚೌಕಟ್ಟು ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡಲಿಯಿಂದ ಮರ ಕಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮೈಮೇಲೆ ಒಂದು ಗೊಂಗಡಿ ಹೊತ್ತ ಗೋವಳಿಗನು ಹೆಗಲ ಮೇಲಿನ ಕಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಲು ಮೊಸರಿನ ಗಡಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಗಡಿಗೆ ಹೊತ್ತ ಗವಳಗಿತ್ತಿಯು ಪಾತ್ರೆಯಿಂದ ಊರವನಿಗೆ ಹಾಲು ಮಾರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ತಲೆ, ಸೊಂಟಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಂದಿಗೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೀರು ತರಲು ಹೊರಟ ಮೂವರು ಗೃಹಿಣಿಯರು, ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಹರಟೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬಳು ತನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಮಗುವನ್ನೂ ಕರೆತಂದಿದ್ದಾಳೆ.

ಭರ್ಜಿ ಹಿಡಿದು ಬೇಟೆ ನಡೆಸಿರುವ ಈರ್ವರ ಪೋಷಾಕುಗಳು ಅಪರೂಪದವು. ಅವರ ಟೋಪಿಗಳು ಅರ್ಧವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದು, ಅವು ತಲೆಗೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹವಾಗಿವೆ. (ಇಂದಿಗೂ ಕರಾವಳಿಯ ನವಾಯುತ ವಾರ್ಜಿಗಳು ಇಂತಹವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ). ಅವರು ಮುಂದು, ಧೋತರಗಳನ್ನು ಉಡದೆ ತುಂಡು ಪಂಚೆಗಳನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೇಟ ಧರಿಸಿದ ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯೋರ್ವನು ತನ್ನ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿರುವ ಭರ್ಜಿಯಿಂದ ಕಾಡುಹಂದಿಯ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ನಡೆಸಿದರೆ, ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿಯ ಖಡ್ಗದಿಂದ ಹುಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಬಂದೂಕಧಾರಿಯೋರ್ವನು ಹುಲಿಶಿಕಾರಿಗೆಂದು ಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಕಾಡಿನ ಬೆಟ್ಟದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಮೂವರು ಯೋಗಿಗಳು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲು ನಡೆದ ಜೀವಿಗಳ ವ್ಯಾಪಾರದ ಬಗೆಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ 'ಮೋಕ್ಷ'ದ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ನಡಸಿದಂತಿದೆ.

ನೈಸರ್ಗಿಕ

ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಲಾಕಾರನು ನಿಸರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ಆಳವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಒಲವುಗಳನ್ನು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡು ಚೌಕೋನಗಳ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಎಲೆ, ಬಳ್ಳಿ, ಹೂ, ಮೊಗ್ಗುಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿದಂತೆ ಸಿಂಗರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬರಿದಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕಮಾನು, ಪೀಠ, ರಥಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ನಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಲಾಗಿದೆ. ಮುಚ್ಚುಗೆಯ ಜಂತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹೂ-ಪರ್ಣಗಳ ನಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿತುಳುಕಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇವುಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮ್ಯವಿರುವ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರಸನ್ನ ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಖಮಂಟಪದ ಮಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಹಿಂಪಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಾವಲು, ರಕ್ಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ವಾತಾವರಣದ ಪ್ರಕೋಪಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯಾಗಿ ಅವು ಮಾಸಿಹೋಗಿದ್ದರೆ, ಮೈಸೂರಿನವು ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕಧಾರಿ ಸಿಪಾಯಿಗಳಿಂದ ಕಾವಲು ಪಡೆದು, ಹಲವಾರು ಬಾಗಿಲುಗಳಿಂದ ಗಾಳಿ ಬಿಸಿಲಿನ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆದು, ವಾರ್ನಿಷ್‌ಲೇಪನದಿಂದ ಮಿನುಗುತ್ತ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಅಗಲವಾದ ಜಂತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹತ್ತಾರು ಲಂಬವರ್ತುಲಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಳ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಕುಂಡಗಳಿಂದ ಹೂ-ಬಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮೊಗ್ಗು-ಹೂಗಳು ಅರಳಿವೆ. ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಗಿಳಿಗಳು ವಿಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿವೆ. ವರ್ತುಲಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಿಡ-ಬಳ್ಳಿ, ಪಶು-ಪಕ್ಷಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ಉತ್ತಮವಾದ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ಅಂದ-ಚೆಂದಗಳಿಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ವ್ಯತ್ಯಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾಯಿ-ಹಣ್ಣುಗಳಿಂದಲೆ ಕೆಲವೆಡೆ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ, ಇವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ದಿಲ್ಲಿ-ಆಗ್ರಾ ಕೋಟೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೊಗಲರ ಕುಸುರಿನ ಕೆಲಸ, ಅಂಬರ್-ಜೈಪುರ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಜಪೂತ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮುಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಹೂಬಳ್ಳಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುರಳೀಕೃಷ್ಣನ ಬೃಹತ್‌ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನೆಲ್ಲ ಅನೇಕಾನೇಕ ಗಿಡಮರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ 'ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಶು-ಪಕ್ಷಿಗಳ ನಿತ್ಯಬದುಕನ್ನು ಕಲಾಕಾರನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾಡಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರವೊಂದೆ ಸಾಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ದನಕರುಗಳ ಹಿಂಡು ಮೇಯಲು ಹೊರಟಿದೆ. ಹಸಿದ ಗೋವುಗಳು ಹುಲ್ಲನ್ನು ಮೇಯುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಗೂಳಿಗಳು ಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಅರಸುವಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ.

ಗೋ-ಗರತಿಯರು ಮದಭರಿತ ಗಂಡುಗಳತ್ತ ನಿಗಾವಹಿಸಿಯೆ ಆಹಾರ ಸೇವಿಸುತ್ತಿವೆ. ವೃಷಭೇಂದ್ರನೋರ್ವನು ನಲ್ಲೆಯ ಸುವಾಸನೆಯಿಂದ ಅತಿಯಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಪೃಷ್ಠಭಾಗವನ್ನು ಮೂಸಿ ಮೂಸಿ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೂಸುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಭೋಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಗೂಳಿ-ಅರಸ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ, ಪ್ರೇಯಸಿ ಕಣ್ಣೆವೆಗಳಿಂದಲೆ ನಮ್ರತೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಎರಡು ಗೂಳಿಗಳು ಒಬ್ಬಳೆ ಗೋ-ಗರತಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪರಸ್ಪರ ತುರುಸಿನ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ. ಕೋಣವೊಂದು ತನ್ನ ಸಹಜಸ್ವಭಾವವಾದ ಜಡತ್ವವನ್ನು ಮರೆತು ಕಾಮನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಮಹಿಷಿಯ ಜನನೇಂದ್ರಿಯ ಮೂಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮಹಿಷಿಯು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ, ಒಲ್ಲೆ ಎನ್ನಲಾರದೆ ಮುಂದೇನಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಕಾತರತೆಯಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದ ಹುಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಣಿಯರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಮ್ಮವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಕಾದಾಟ, ಹೋರಾಟಗಳ ನಂತರವೆ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂಬ ಕಾಡಿನ ನ್ಯಾಯ ಇಲ್ಲಿ ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಗಂಡು ಚಿಗರೆಯು ಹೆಣ್ಣೊಂದರ ಪ್ರೇಮಯಾಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಅದನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಕಾದಾಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಸೋತ ಜಿಂಕೆ ಕಾಲಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಿದರೆ, ವಿಜಯಶಾಲಿಯು ದರ್ಪದಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಕಾಮಚೇಷ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದೆ.

ಇಂತಹ ಅವಕಾಶಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಂಚುಹಾಕಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಹುಲಿರಾಯ, ಒಂಟಿ ಹುಲ್ಲೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬೇಟೆಯಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡುಹಂದಿಗೂ ಹುಲಿಯ ಪಂಜಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೋಲನ್ನು ಕೂಡಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಸಾವು-ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕಲಾಕಾರನು ಈ ಬಗೆಯ ನಿಸರ್ಗದ 'ಆಹಾರ ಸರಪಳಿ' ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಗವಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೇನು ಗೂಡು ಕಟ್ಟಿದೆ. ಜೇನು ಕೆಲಸಗಾರ್ತಿಯರು ಹೂವುಗಳಿಂದ ಮಧು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆಂದು ಹಾರಾಡುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ನೆಲಕ್ಕೆ ತುಳುಕಿದ ಜೇನುತುಪ್ಪದ ಆಸೆಯಿಂದ

ಕರಡಿಯೊಂದು ಜೋಂಪುಹಾಕಿ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಳಿತಿದೆ. ಅನತಿದೂರದಲ್ಲಿ ಆರೂಢವಾಗಿರುವ ಹುಲಿ, ಕರಡಿಯ ಮೇಲೆ ಎರಗಲೊ ಬೇಡವೊ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗದೆ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿದೆ. ಬೇರಾವ ಬೇಟೆಯೂ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕದಿರುವಾಗ ಹುಲಿಯು ಮರವನ್ನು ಕಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಮಾನವನನ್ನೆ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಮಾನವಭಕ್ಷಕ ಹುಲಿಯನ್ನು ಯಮಸದನಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುವುದೊಂದೆ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಬೇಟೆಗಾರನು, ಕೋವಿಯಿಂದ ಗುಂಡಿಕ್ಕಿ ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ. ಆಡುಗಳನ್ನು ಮೇಯಿಸಲು ನಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟಿರುವ ಕುರುಬನು ಕಾಡಿನ ಈ ಕ್ರೂರ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಬೇಟೆಗಾರವೀರರು ಕಾಡುಹಂದಿಯೊಂದನ್ನು ಭರ್ಜಿಯಿಂದ ತಿವಿದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿರುವಾಗಲೆ ಅವರ ನಾಯಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದರ ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ. ಹಂದಿಯು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಅದರ ಕಾಲನ್ನು ಒಂದು ನಾಯಿಯು ಕಚ್ಚಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ನಾಯಿಯು ಹಂದಿಯ ಹೋರಾಟದ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಕುಗ್ಗಿಸಲು ಅದರ ವೃಷಣವನ್ನು ತುಂಡರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿದೆ. ನಾಯಿಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ವೀರಗಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ (ಕೋಡಿ ಹಳ್ಳಿ- ಹೊಸಕೋಟೆ) ಇಂತಹುದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಕಾಡಿನಚಿತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯ ಸಾಹಸಕಾರ್ಯ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಬಲಗಾಲಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ನಾಗರಹಾವಿನ ಹೆಡೆಯನ್ನು ಅವನು ಎಡಗಾಲಿನಿಂದ ತುಳಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಡುಹಂದಿಯ ಶಿಕಾರಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗಲೆ ಹುಲಿಯು ಹಲ್ಲೆ ನಡೆಸಿರುವುದರಿಂದ, ತನ್ನ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿರುವ ಭರ್ಜಿಯಿಂದ ಹಂದಿಯನ್ನು ತಿವಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೆ ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿಯ ಖಡ್ಗದಿಂದ ಹುಲಿಯೊಡನೆ ಸೆಣಸಾಟ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಿಂಹಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದದ್ದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುವ ಶರಭವು, ಆನೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಎರಗಿದಾಗ, ಹಿಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಉಳಿದ ಕಾಡಾನೆಗಳು ಘೀಳಿಟ್ಟು ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಲಿವೆ. ಈ ರುದ್ರದೃಶ್ಯಕಂಡ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಚೀರುತ್ತ ಮರಿಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತ ಹಾರುತ್ತಿವೆ. ಕೋತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರಿಗೆಲ್ಲ ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತ ಗುಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟಗಳನ್ನು ಏರುತ್ತಲಿವೆ. ಬೆದರಿದ ಇಣಚಿಗಳು ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ತ್ವರೆಯಿಂದ ಏರುತ್ತಿವೆ.

ಕಾಡಿನ ಮೃಗ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಓಡುತ್ತಿರುವ ಕಸ್ತೂರಿಮೃಗವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೀರಿನ ಕೊಳದ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ನವಿಲುಗಳ ಸಮೂಹ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿದಂತಿದೆ. ಅನತಿದೂರದಲ್ಲಿ ಉಡದ ಆಕಾರದ ಓತಿಕ್ಯಾತಗಳು ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಮಿಸುಕಾಡದೆ ಕುಳಿತಿವೆ. ಗಿಡಗಳ ಮೇಲಿರುವ ಗಿಳಿಗಳು ಹಣ್ಣುಗಳ ಭಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ, ಪಾರಿವಾಳ ದಂಪತಿಗಳು ಪ್ರೇಮಾಲಾಪದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಿವೆ. ಊರಿನ ಕೆರೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮೀನುಗಳು, ಆಮೆಗಳು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಈಜಾಡುತ್ತಿವೆ. ಹಾವುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡಿವೆ. ಗುಡಿಸಲುಗಳ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಇಲಿಗಳು ಓಡಾಡಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಸುರಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡಿಯಲ್ಲಿ ದನಕರುಗಳು ಮೇಯುತ್ತ ಹಾಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ.

ಕಲಾಕಾರನು ಪ್ರಾಣಿಸಮೂಹದ ಬಗೆಗಿನ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಇನ್ನಿತರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೂರೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಮುದ್ರಮಥನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇವ-ದಾನವರ ಎಳೆದಾಟದಿಂದ ಬಡಕಲಾದ ಘಟಸರ್ಪ, ಪರ್ವತವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ಆಮೆ (ಕೂರ್ಮಾವತಾರ?) ಹಾಗೂ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೀರಿನಲ್ಲಿಯ ಮೊಸಳೆಯು ಆನೆಯ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಹರಿತವಾದ ಹಲ್ಲುಗಳಿಂದ ಕಚ್ಚಿಹಿಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ನೋವು ತಾಳಲಾರದೆ ಅದು ಘೀಳಿಡುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪಶು-ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಂಡ ಹೊತ್ತಿರುವ ಕತ್ತೆ, ಹೆಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಆಸೆಪಟ್ಟು ಗಿಡವೇರಿರುವ ನರಿ, ಹಸಿದಿರುವ ತೋಳ, ಮಧುವನ್ನು ಹೀರುವ ಪಾತರಗಿತ್ತಿಗಳೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ದೇವ - ದೇವತೆಗಳ ರಥಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಕುದುರೆಗಳು, ತೋಪುಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಎತ್ತುಗಳು, ಅಂಬಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಆನೆಗಳು, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಒಂಟೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಯಾವುವೆ ಇರಲಿ, ಕಲಾಕಾರನು ಯಾವ ಭೇದಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗತ

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಸಿಬಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮಹಾದ್ವಾರದ ಎಡ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಅನೇಕರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತಲೆಗೆ ರುಮಾಲು ಸುತ್ತಿ, ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಗುಲಾಬಿ ಹೂವನ್ನು ಮೂಸುತ್ತ, ರಾಜಠೀವಿಯಿಂದ ಆಸನವೊಂದರ ಮೇಲೆ ಆರೂಢನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೇವಕನೋರ್ವನು ಚಾಮರದಿಂದ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನೊಂದಿಗಿರುವ ಇನ್ನೂ ಮೂವರು ಸೇವಕರು ಪ್ರಭುವಿನ ಅಪ್ಪಣೆಯ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಕಟ್ಟಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹಾಸಿರುವ ರತ್ನಗಂಬಳಿಯ ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ ಕುಳಿತ ಭವ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೇವಕನೋರ್ವನು ಗರಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಚಾಮರದಿಂದ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪೇಟ, ನಿಲುವಂಗಿ ಧರಿಸಿರುವ ಕಪ್ಪಮೀಸೆಯ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ಮೈಸೂರು ಹುಲಿ' ಯೆಂದು ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ತರುಣ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನನೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಭಾವಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅವನ ತಂದೆ ಹೈದರ್ ಅಲಿ ಇರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಇವನೊಬ್ಬನೆ ಆಸೀನನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆತ ಕುಳಿತಿರುವ ಆಸನಕ್ಕೂ 'ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ'ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಆಸನಕ್ಕೂ (ಪುಟ ೩೨೦) ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಇದೇ ವೇಷದ ನಾಲ್ವರು ಸೇವಕರನ್ನೂ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ (ಪುಟ ೩೯೬) ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ಚಾಮರವೂ ಅದೇ ಬಗೆಯದು. ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಂಬಗಳು, ಕಮಾನುಗಳು ಅರಮನೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಲದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವು ಹೂ ಹಿಡಿದು ಕುಳಿತಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವಿದ್ದು, ಈ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಇತಿಹಾಸ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಹೈದರ್ - ಟಿಪ್ಪು ಅವರುಗಳ ಚಿತ್ರ ಪಟ್ಟಿಯ ಕೆಳಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಬಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತನಾದ ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಭಾವಚಿತ್ರವಿದೆ. ಅವನು ಎತ್ತರದ

ಜಗುಲಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಸೇವಕನೂ ಮತ್ತೋರ್ವನೂ ತಲೆಹಾಕಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಮೂವರು ಬಂಧುಗಳು, ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಾಸಿದ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ಆತನೊಡನೆ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಎಡಗಡೆ ನಾಲ್ವರು ಸೇವಕರು ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪಗಡಿ, ಕಸೆಬಂಡಿ, ಪಾಯಜಾಮಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿಗರ ಉಡುಪನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಅರಮನೆಗೆ ಶೋಭಿಸುವಂತಹ ಮೆತ್ತೆಗಳು, ದಿಂಬುಗಳು, ಕಂಬ – ಕಮಾನುಗಳು, ಹೂಬಳ್ಳಿ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಲ್ಲಪ್ಪನು ದರ್ಬಾರಿನ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಾರನು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಧೈರ್ಯ–ಶೌರ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೂ ಹೆಸರಾದ ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ 'ಮೈಸೂರು ಹುಲಿ' ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥಕನಾಮ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮುಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚು ಖಡ್ಗದಿಂದ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಟಿಪ್ಪುವೆ ಇರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಷಸರ್ಪವನ್ನು ಕಾಲಿನಿಂದ ತುಳಿದು, ಕಾಡುಹಂದಿಯನ್ನು ಭರ್ಜಿಯಿಂದ ತಿವಿದು, ಹುಲಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಏಕಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ 'ಮೈಸೂರು ಹುಲಿ' ಮಾತ್ರ. ಈ ಜಂತೆಯ ಮೇಲಿನ ಸೈನ್ಯ ಟಿಪ್ಪುವಿನದೆ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅವನು ಫ್ರೆಂಚರ ಸಹಾಯ ಪಡೆದು ತನ್ನ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಕಾಲ್ದಳ, ಅಶ್ವದಳ, ಫಿರಂಗಿದಳಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದನು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರು ತೊಟ್ಟಿರುವ ಸಮವಸ್ತ್ರ, ಹೊತ್ತ ಯುದ್ಧದ ಆಯುಧಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯವಾದರೂ ಸೈನಿಕರು ಮಾತ್ರ ಮೈಸೂರಿನವರೆ. ಸೈನ್ಯದ ಮುಂದಾಳುತನ ವಹಿಸಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೊರಟಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಟಿಪ್ಪುವೆಂದೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ನವರಂಗದ ಜಂತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕರನ್ನು ಇಂದಿನ ಅರ್ಚಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೀಠದಲ್ಲಿ ಆಸೀನರಾಗಿರುವವರು ಶೃಂಗೇರಿಯ ಅಂದಿನ ಮಠಾಧೀಶರೆಂತಲೂ ಕೈ ಮುಗಿದು ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಹಿಳೆ ನಲ್ಲಪ್ಪನ ತಾಯಿಯೆಂತಲೂ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಹಲವಾರು ಮಹಿಳೆಯರೊಂದಿಗೆ ಸಹಗಮನಕ್ಕೆ ಹೊರಟವಳೂ ಅವಳೇ ಅಂತೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಲ್ಲವೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಬೇರಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೈದರಾಲಿ, ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿರಲು ಸಾಕು. ಆದರೆ ಇವರ ಬಗೆಗೆ ಯಾವುದೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಲೈಂಗಿಕ

ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ಭಾವುಕ ಜನರಲ್ಲಿ ಪೂಜ್ಯಭಾವನೆ ಮೂಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಧಾರ್ಮಿಕಚಿತ್ರಗಳೂ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅಂದಿನ ವೇಷಭೂಷಣ, ಆಚಾರ ವಿಚಾರ, ನಿತ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿ-ಪರಿಸರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯದ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿ ನಿಮಿಷದ ಆಗುಹೋಗುಗಳು 'ದೈವಲೀಲೆ' ಎಂದು ನಿಸರ್ಗ ಸಾರಿದರೆ, ತ್ಯಾಗ, ಶೌರ್ಯ, ದಾನ, ಅಧಿಕಾರಗಳಿಂದ ದೈವತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವೇನಿರಬಹುದು? ಸದಾಕಾಲ ಸುರಾಪಾನ, ಸೂಳೆಗೇರಿಯ ರಂಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿ ದೇವಾಲಯದತ್ತ ಎಂದೂ ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನೋಡದವರಿಗಾಗಿಯೆ ಇವುಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿರಬಹುದೆ? ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾಮವೂ ಒಂದು ಸಾಧನ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದೆ? ಕಲಾಕಾರನ ಇಂಗಿತ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿರುವ ಅವನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ಕುಂಚದ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತ ಅನುಪಮವಾದುದು.

ಶಿಲ್ಪಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಿಲ್ಪಿ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಲೈಂಗಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸದೆ ಬಿಡುವುದೆ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಜಾಗತಿಕ ಪ್ರವಾಸಿಗಳೆಲ್ಲ ಖಜುರಾಹೊಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿದರೂ ತೆರೆದಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಬೇಲೂರು,

ಹಳೇಬೀಡು, ಬಳ್ಳಿಗಾವಿ, ಭಟಕಳ ಮೊದಲಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ ಏನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಇಂತಹ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೊ ಅಥವಾ ಬೇರೊಂದು ಸೂತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನೊ ಆಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕ; ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವಂತಹವರಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಬಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವವರು ವಸ್ತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿಯೆ ಸಂಭೋಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಂತಹವರು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಪದ್ಧತಿಯವು. ತಲೆಗೆ ಪಗಡಿ, ಮೈಗೆ ನಿಲುವಂಗಿ, ಶಾಲು, ಕಿವಿ-ಕೊರಳುಗಳಿಗೆ ಆಭರಣಗಳು, ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ನಾಮ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುವ ಇವರುಗಳು, ಪೇಶ್ವೆಯರ ಕಾಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ತಂಜಾವೂರು, ಗ್ವಾಲಿಯರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ.

ರತಿಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡ ಹೆಣ್ಣೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಪೋಷಾಕುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ; ಉದ್ದ ಕೇಶರಾಶಿಯನ್ನು ಜಡೆಯಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ: ತುರುಬಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ; ಕೆಲವೆಡೆ ಟೋಪಿಯನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದಾಳೆ (ತುರುಷ್ಕ ನಾರಿಯಿರಬಹುದೆ?). ಹೂದಂಡೆಯನ್ನು ಮುಡಿದು ಮುತ್ತಿನ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಮೂಗಿಗೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ನತ್ತು. ಕಿವಿಗೆ ಬೆಂಡೋಲೆ ಹಾಗೂ ಕೊರಳ ತುಂಬ ಸರಗಳಿವೆ. ಮೈಗಂಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುಪ್ಪಸ, ಪಾರದರ್ಶಕ ಸೀರೆ; ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಗ ಇಲ್ಲವೆ ಪಾಯಜಾಮಾ ಕೂಡ ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಕೈಬಳೆ ಕಾಲಂದುಗೆಗಳಿಗೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಮೆದುವಾಗಿರುವ ಮೆತ್ತೆ, ಒರಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಲಂಬವರ್ತುಲಾಕಾರದ ದಿಂಬುಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆಕರ್ಷಕ ನಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಕಸೂತಿಗಳಿರುವ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಹೊದ್ದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕಲಾವಿದನ ರಸಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ದ್ವಿತೀಯದರ್ಜೆಯ ಕಲಾಕಾರರಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅಂಗಾಂಗಗಳು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ; ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬಿಗಿದಪ್ಪಿದ ಕೈ ಕಾಲುಗಳೂ ಹಾವು ಹಗ್ಗಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ.

ಮಹಾದ್ವಾರದ ಮುಚ್ಚಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ರತಿಕ್ರೀಡೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಲಾಕಾರನು ಇನ್ನಿತರ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ತನ್ನ ರಸಿಕತೆಯನ್ನು ಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯು ಚಂಚುಲಕ್ಷ್ಮಿಗೆ ಮನಸೋತು, ಸ್ತ್ರೀವೇಷದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು, ಅವಳೊಡನೆ ವಿಹರಿಸುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮುಖಮಂಟಪದ ಹಲವಾರು ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗೋಪಿಕಾವಸ್ತ್ರಹರಣ, ರಾಸಲೀಲೆಗಳು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಗ್ನಸ್ತ್ರೀಯರು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೈದರ್ ಅಲಿಯ ದರಬಾರಿನ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಕೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಅದರ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಅಡಗುವಂತೆ ಗೋಡೆಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ನೋಟಕರಿಗೆ ರಸಭಂಗವಾಗುವುದಂತೂ ದಿಟ. ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳುಳ್ಳ ದೇವತಾಪುರುಷನೋರ್ವನು ತನ್ನ ಎರಡು ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲಿಗೆ ಐವರಂತೆ ಹತ್ತು ರಮಣಿಯನ್ನು ಪಾದಗಳಿಂದ ಅಪ್ಪಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳನ್ನೂ ರಮಣಿಯರನ್ನು ತೆಕ್ಕೈಸಲು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಳಗಿನ ದ್ವಿಹಸ್ತದಿಂದ ಅಷ್ಟಕನ್ಯೆಯರನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದರೆ ಮೇಲಿನ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಆರು ಕಾಮಿನಿಯರಿದ್ದಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ನಾಲ್ಕು ಕಾಮಿನಿಯರಿಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರತಿಸುಖ ಕೊಡಬಲ್ಲವನೆಂದರೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೊಬ್ಬನೆ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ! ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರ ಕೃಷ್ಣ–ಗೋಪಿಕೆಯರದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎಡಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಬತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯೊರ್ವಳು ತನ್ನನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸದಿರು ಎಂದು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಯಾಚಿಸುತ್ತ ಓಡಿಬರುವವಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಎಡಗಡೆಗೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇವತಾಪುರುಷನೊಬ್ಬ ನಗ್ನನಾಗಿದ್ದು, ಕೇವಲ ಆರು ಕಾಮಿನಿಯರು ಅವನ ತೋಳಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ

ಸಿಬಿ ಇರುವುದು ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಿರಾ ತಾಲ್ಲೂಕಿನಲ್ಲಿ. ಈ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಛತ್ರಪತಿ ಶಿವಾಜಿ ಮತ್ತು ವೆಂಕಾಜಿಯರ ತಂದೆಯಾದ ಶಹಾಜಿ ಬೋಸಲೆಯು (ಕ್ರಿ.ಶ.

೧೫೩೪-೧೬೬೪) ವಿಜಾಪುರದ ಆದಿಲ್‌ಶಹನ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ವಿಜಯನಗರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದಕ್ಷಿಣದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾಂತಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡನು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆದಿಲ್‌ಶಹನು ಕೆಲವು ತಾಲ್ಲೂಕುಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಜಹಗೀರಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿರಾ ಸಹ ಒಂದಾಗಿದ್ದಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೩೭ರಲ್ಲಿ ಶಹಾಜಿಯು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದು ತನ್ನ ಜಹಗೀರಿನ ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಅನಂತರ ಆ ಆಡಳಿತವು ವೆಂಕಾಜಿಯ ಕೈಗೆ ಬಂದಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೭೭ರಲ್ಲಿ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದ ಶಿವಾಜಿಯು ಸಿರಾ ತಾಲ್ಲೂಕನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡು ವೆಂಕಾಜಿಯ ಸತಿ ದೀಪಾಬಾಯಿಗೆ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟನು. ಮೊಗಲರ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಕಾಸಿಂಖಾನನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೮೭ರಲ್ಲಿ ಸಿರಾವನ್ನು ಗೆದ್ದು ಮೈಸೂರಿನ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯನಿಗೆ ಮಾರಿಬಿಟ್ಟನು.

ಪಾಣಿಪತ್ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೬೧) ಮರಾಠಿಗೆ ಆದ ದೊಡ್ಡ ಸೋಲಿನಿಂದಾಗಿ, ಹೈದರ್‌ಅಲಿಗೆ ಅದೇ ವರುಷ ಸಿರಾ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತುಮಕೂರಿನ ವೈದಿಕಬ್ರಾಹ್ಮಣ ನಲ್ಲಪ್ಪನು ಹೈದರ್‌ಅಲಿಯ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಸ್ತುಗಳು, ಕಾಳು-ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಆತನ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾದ್ದರಿಂದ, ಆತನ ಆಸ್ಥಾನದ ಸಭಾಸದನೂ ಆದನು. ಸಿರಾ ತಾಲ್ಲೂಕು ಶಾಸನ ಸಂಖ್ಯೆ ೯೬ರ ಪ್ರಕಾರ (ಎ.ಕ. ೧೨), ಸಿರಾದ ಸುಬೇದಾರ ಬಾಜಿ ಅಬ್ದುಲ್ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಕಾಡನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಿ, ಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಿಬಿ ದೇವಾಲಯದ ಪಡಿತರ ದೀಪಾರಾಧನೆಗೆ ಕೊಡಿಸಿದನು.

ನಲ್ಲಪ್ಪನು ನವಾಬನ ನಿಕಟವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ 'ಹೈದರ್‌ನಾಮಾ' ಎಂಬ ಅವರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನುಡಿಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಹೈದರ್‌ಅಲಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ನಲ್ಲಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೂವರು ಸಹೋದರರು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯ ದೇವಾಲಯದ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ನವರಂಗ, ಮಹಾದ್ವಾರ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮುಚ್ಚುಗೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೆ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಹೈದರ್‌ಅಲಿ ಮತ್ತು ನಲ್ಲಪ್ಪರ ಚಿತ್ರ ಪಟ್ಟಿಯ ಕೆಳಗೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಾಸನವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. (ಎ.ಕ.೧೨, ಶಾಸನ ಸಂಖ್ಯೆ ೯೮). ಬಳಸಿರುವ ಲಿಪಿಯು ಮೈಸೂರು ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ

ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೨೬ ಶಾಸನದ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಗೋಡೆ ಹಾಗೂ ಹಿಡಿಸಿದ ಸುಣ್ಣದಿಂದಾಗಿ ಹಿಡಿಯ ಶಾಸನವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೈದರ್‌ಅಲಿಯು ಕೆಳದಿ (ಬಿದನೂರು) ಮೊದಲಾದ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡುದು, ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡುದು, ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಪೂರ್ವಜರ ವಿವರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಒಂದೆಡೆ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನನ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೈದರ್‌ಅಲಿಯು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೮೨ರಲ್ಲಿ ಕಾಲಧೀನನಾದನಂತರ, ಟಿಪ್ಪುವು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೯೯ರ ವರೆಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳಿ ಮೈಸೂರು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಹತ್ತಿರ ಮಡಿದನು.

ಇಂದು ಹಿಡಿ ದೇವಾಲಯವು ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಆರನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ನವರಂಗದ ಗೋಡೆಗೆ ಮೂರನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ನಲ್ಲಪ್ಪ, ಅಂದರೆ ಈಗಿನ ಅರ್ಚಕರ ತಾತನವರ ಎರಡು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೂಗುಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. [ಇಂದಿನವರ ಹತ್ತಿರ ಅವರ ವಂಶಾವಳಿ ಮತ್ತು ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ದಾಖಲೆಗಳು ಇವೆಯಂತೆ. ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳ ಹಿಂದೆ (೧೯೮೪ ಜನವರಿ ೧ ರಂದು) ಈ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಗ, ಒಂದು ಟ್ರಂಕ್ ತುಂಬ ಇದ್ದ ಹಳೆಯ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳು ಗೆದ್ದಲಿನ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಹರವಿದ್ದರು. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಶ ಹೊಂದುವ ಮೊದಲು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಅವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಒಳಿತು].

ವಿವೇಚನೆ

ಹಿಡಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅಪ್ಪಟ ಗ್ರಾಮೀಣ; ಕಲಾಕಾರರ ಮೇಲೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪರ್ಚಸ್ಸೂ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ; ನಾಜೂಕಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ-ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಯಾವಾಗಲೋ ನೋಡಿದ ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂತಹ ಅಪಕ್ವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಆಸ್ಪದವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಸಮೀಪದ

ಸಿರಾದಲ್ಲಿರುವ ರೇವಣಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಿರಿಯೂರಿನ ತೇರುಮಲ್ಲೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ ಜೈನಮಠದ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಇವುಗಳ ಸಾಮ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅನಂತರ ಮೈಸೂರಿನ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೧೮೨೫ರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಿಸಿದ 'ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ'ಕ್ಕಾಗಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿದವರೂ ಇದೇ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯವರು.*

ಈ ಶೈಲಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸರ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಕಮಾನುಗಳು. ಗುಳೋಪುಗಳು ಹಾಗೂ ಹೂ-ಬಳ್ಳಿಯ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆ ರಾಜ್ಯದ ಪತನಾನಂತರ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೬೫). ರಾಜಾಶ್ರಯ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಕಲಾಕಾರರು ಮೈಸೂರು, ಮದರಾಸು, ಮಧುರೆ, ತಂಜಾವೂರುಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋದರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಆಂಧ್ರದ ರಾಜಮನೆತನಗಳ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದು, ತಮ್ಮ ಪೋಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೀರ್ತಿವಂತರೆನಿಸಿದರು. ಶಹಾಜಿ ಭೋಸಲೆಯು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೩೮) ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ತನ್ನ ಜಹಗೀರಿನ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುವಾಗ ಜಯರಾಮ ಪಿಂಡ್ರ್ಯ, ಮಲ್ಹಾರಿ ಭಟ್, ನಾರೋಪಂತ ಹನುಮಂತೆ ಮುಂತಾದ ಮರಾಠಿ ಕಲಾಕಾರರು ಹಾಗೂ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನು. ಮರಾಠಿಗರು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ ಅರೆ ಶತಮಾನದ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೩೮-೮೮) ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಜಯನಗರ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿಶೈಲಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಮೈಸೂರು-ಮರಾಠ ಎನ್ನಬಹುದಾದಂತಹ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದು ಉದಯವಾಯಿತು.

ಶಹಾಜಿ ಭೋಸಲೆಯ ಮಗ ವೆಂಕಾಜಿಯು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೭೫ರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಗೆದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯೆ ನೆಲೆಸಿ ಆಡಳಿತವನ್ನು

* ಲೇಖಕರು ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದ ಮೇಲೆ ತುಮಕೂರು ನಗರದಲ್ಲಿರುವ ನಲ್ಲಪ್ಪನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಇರುವುದು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂತು. ಅವು ಸಹ ಸಿಬಿಯ ಕಾಲದವೇ. ಅದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿವೆ. (ಸಂ. ಚಿ. ಕೆ. ಪ್ರ)

ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದನು. ಅವನ ವಂಶಜರು ಮುಂದಿನ ೧೮೦ ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ಪರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಳ್ವಿಕೆ ನಡೆಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಕಾರರು ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲು ಮರಾಠಿಗರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆಂದು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ತಂಜಾವೂರಿನ ಅನೇಕ ಕಲಾಕರರು ಆಶ್ರಯ ಬಯಸಿ ಮೈಸೂರಿಗೂ ಬಂದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚರು ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಕಲಿತುಕೊಂಡರು. ಈ ಕಲಾತಂಡದವರಿಂದಲೆ ನಲ್ಲಪ್ಪನು ಶಿಬಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಶೈಲಿಯು ವಿಜಯನಗರ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಾಗ ಅರಿವಾಗುವುದು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೧೭೫೦ರ ವೇಳೆಗೆ ಇವುಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಗಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಬಿಂಟಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಗಾಗಲೆ ಕಾಗದದ ತಯಾರಿಕೆ ಆರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿತು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ಮೈಸೂರಿನ ದೊರೆಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಉದಾರ ರಾಜಾಶ್ರಯ ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ, ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸುವರ್ಣ ಪತ್ರ (ಜೆಸ್ಸೊ ಕೆಲಸ)ದ ಥಳಕು ಕೊಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಅರಮನೆ, ದೇವಾಲಯ, ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಗೃಹಗಳು ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನು 'ಮೈಸೂರು ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.*

---

* ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಶ್ರೀ ಆ.ಲ. ನರಸಿಂಹನ್ ಅವರಿಗೂ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಡಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ ಅವರಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಸಹಾಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. Epigraphia Carnatica XII, Tumkur District
2. Annual Report of the Mysore Archaeological Department 1945.
3. Jaya Appaswamy: Tanjavur Painting of the Maratha Period, Abhinav Publication, 1980.
4. ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ (ಸಚಿತ್ರ ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನ ಪ್ರತಿ; ಕಾಲ : ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು. ೧೮೨೫)
5. ತಿ.ತಾ. ಶರ್ಮ (ಸಂ.): ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು (ಹೈದರ್‌ನಾಮಾ), ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೧೯೭೧.
6. ಡಾ॥ ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ: ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ೧೯೭೧.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್

ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಿಲ್ಪಾನಿ ಶಂಸಂತಿ' ಎಂದು ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ; 'ರೇಖಾಂ ಪ್ರಶಂಸಂತಿ ಆಚಾರ್ಯಾಃ' ಎಂದೂ ಒಕ್ಕಣೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಶಂಸನೆಯಾದರೆ ಚಿತ್ರಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಂಸನೆ. ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ನಾಲ್ವರು ಶಿಲ್ಪಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಪತಿ, ಸೂತ್ರಗ್ರಾಹಿ, ವರ್ಧಕಿ ಮತ್ತು ತಕ್ಷಕ ಮೊದಲ ಮೂವರಿಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಿಶ್ರಮ ಇರಲೇಬೇಕು. ಮಾನಸಾರದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಪತಿಯಂತೂ 'ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ' ನಾಗಿರಬೇಕು; ಸೂತ್ರಗ್ರಾಹಿಯು 'ರೇಖಾಜ್ಞ' ನಾಗಿರಬೇಕಂತೆ; ವರ್ಧಕಿಯು 'ಚಿತ್ರಕರ್ಮಜ್ಞ' ನಾಗಿರಬೇಕಂತೆ. ಎಂದರೆ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ನಿರ್ದುಷ್ಟವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತವೂ ಆಗಿರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದ 'ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ'ವೆಂಬ ವಿಭಾಗ, ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ 'ಆಲೇಖ್ಯ ಪ್ರಕರಣ', ಮೊದಲಾದುವು ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಈಗ ನಾವು ಶಿಲ್ಪ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದನ್ನು ಗ್ರಂಥಗಳು ಚಿತ್ರ ಎಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿವೆ. ಶಿಲ್ಪ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿಶಾಲವಾದ

ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು 1983, (ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, 5ರಿಂದ 7ನೇ ಭಾಗದ ವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ)

ಅರ್ಥ ಇರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.* ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಶಿಲ್ಪವೆ. ಹಲವು ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಯಂತ್ರಗಳು, ಕಲ್ಲು-ಲೋಹ-ಮಣ್ಣು ಮೊದಲಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳು, ಬಳಸುವ ಉಪಕರಣಗಳು, ಕಟ್ಟಡಗಳು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಶಿಲ್ಪವೆಂದೇ ಹೆಸರಿದೆಯೆಂದು 'ಭೃಗುಸಂಹಿತೆ' ಹೇಳುತ್ತದೆ-

'ನಾನಾವಿಧಾನಾಂ ವಸ್ತೂನಾಂ ಯಂತ್ರಾಣಾಂ ಶಿಲ್ಪಸಂಪದಾಂ ।
ಧಾತೂನಾಂ ಸಾಧನಾನಾಂ ಚ ವಾಸ್ತೂನಾಂ ಶಿಲ್ಪ ಸಂಜ್ಞಿತಂ ॥'

ವಾಸ್ತುವಿನಿಂದ (ಎಂದರೆ ಕಟ್ಟಡದ ರಚನೆಗಿಂತ) ಬೇರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಶಿಲ್ಪವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಪದವನ್ನೆ ಬಳಸಿದರು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರಾರ್ಧ (ಅಥವಾ ಅರ್ಧಚಿತ್ರ), ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಾಭಾಸ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನೂ (ಮಾನಸಾರ, ೫೧,೪-೮) ಮಾಡಿದರು. ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ನಾವು ಈಗ ದುಂಡುಶಿಲ್ಪವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕಲಾಕೃತಿ (Sculpture in the round). ಅದನ್ನು ನಾವು ಎದುರಿನಿಂದ, ಹಿಂದಿನಿಂದ, ಪಕ್ಕದಿಂದ ನೋಡಬಹುದು; 'ಸರ್ವಾಂಗಂ ದೃಶ್ಯಮಾನಂ' ಎಂದು ಮಾನಸಾರ; 'ಚಿತ್ತಂ ಸರ್ವಾಂದೃಷ್ಟಂ ಸ್ಯಾತ್' ಎಂದು ಸಕಲಾಧಿಕಾರದ ಒಕ್ಕಣೆ. ಯಾವ ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಕಲೆಯ ಅಂಶ ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. 'ಚಿತ್ರಾರ್ಧ'ವೆಂದರೆ ಎದುರಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ನೋಡಬೇಕಾದ ಶಿಲ್ಪ (ರಿಲೀಫ್), ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡದೆ ಹಾಗೆಯೆ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ ('ಅರ್ಧಂ ಅರ್ಧಾಂಗದರ್ಶನಂ', 'ಅರ್ಧಾಂಗಂ ದೃಶ್ಯಮಾನಂ ಚ ತದರ್ಧಮಿತಿ ಸ್ಮೃತಂ' ಮಾನಸಾರ). ಅದನ್ನು ಉಬ್ಬುಚಿತ್ರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಉಬ್ಬು ತಗ್ಗುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸಮನಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ (ಕಾಗದ, ಗೋಡೆ, ಬಟ್ಟೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಮೇಲೆ) ಬಿಡಿಸುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗ್ರಂಥಗಳು 'ಚಿತ್ರಾಭಾಸ'ವೆಂದು ಕರೆದಿವೆ ('ನಿಮ್ನೋನ್ನತವಿಹೀನೇನ ಪಟಭಿತ್ತ್ಯಾದಿ ಕಲ್ಪನಾತ್ । ಚಿತ್ರಾಭಾಸಮಿದಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ' 'ಅರ್ಧಾರ್ಧಂ ದೃಶ್ಯಮಾನಂ ಆಭಾಸಮಿತಿ ಕಥ್ಯತೆ' ಇಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು

* ಶಿಲ್ಪವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬೆರಗನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಕೈಕೆಲಸಃ ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಏಕತಾನತೆಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದುದೆಲ್ಲ ಶಿಲ್ಪ (ಭಾಗ ನಾಲ್ಕು).

ಹಚ್ಚಬಾರದು. ಮೂಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಎಲ್ಲೆಡೆಗಳಿಂದ ಬೆಳಗುವುದು', 'ಸದೃಶವಾದುದು', 'ಪ್ರತಿಬಿಂಬ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಂತೆ (ಎಂದರೆ ದುಂಡು ಶಿಲ್ಪದಂತೆ) ತೋರುವುದು ಚಿತ್ರಾಭಾಸ. ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ, ಆಳ-ಅಗಲದ, ಎತ್ತರ-ತಗ್ಗುಗಳ, ನೆರಳು-ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿ ಎದುರಿಗೇ ವಸ್ತು ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರೆ ಚಿತ್ರಾಭಾಸ. ಇದನ್ನು ಐದು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಪಟ (ಬಟ್ಟೆ) ಅಥವಾ ಭಿತ್ತಿ (ಗೋಡೆ)ಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಮಾನಸಾರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ 'ಚಲ', 'ಅಚಲ' ಎಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡುವುದಿದೆ. 'ಅಚಲ'ವೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಕಡೆ ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಶಿಲ್ಪ; ಅದಕ್ಕೆ ಓಡಿಯಾಟ ಸಲ್ಲದು. 'ಚಲ'ವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯಬಹುದಾದದ್ದು. 'ಚಲಾಚಲ'ವೆಂಬ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಭಾಗವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಯ್ಯಲು ಶ್ರಮಸಾಧ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಒಯ್ಯಬಹುದಾದುದು. ಮಣ್ಣು, ಮರಳು ಅಥವಾ ಗಾರೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅವನ್ನು ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಬೇರೆಡೆಗೆ ಸಾಗಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಮಾಡಿದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೆ ಇರಬೇಕು. ಇದನ್ನು 'ಅಚಲ' ಅಥವಾ ಸ್ಥಾವರ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ, ಮರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಲೋಹದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ಯಬಹುದು; 'ಚಲಾಚಲ'ವೆಂಬ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ, 'ಅಚಲ'ವೆ ಆಯಿತು. ಲೋಹದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸಣ್ಣ ಪುತ್ಥಳಿಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಒಯ್ಯಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ 'ಚಲ'.

ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಾಭಾಸವೆಂದು ಹೇಳಿದೆವಲ್ಲ, ಅವೆಲ್ಲ 'ಚಲ'ವಾಗಿಯೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸಕಲಾಧಿಕಾರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ('ಚಲಮೇವ ಪ್ರಯಂಜೀಯಾದಾಭಾಸಂ'). ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಖನಿಜಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕೆಂದೂ ವಿವರವಿದೆ. ಅರ್ಧಚಿತ್ರ (ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಾರ್ಧ) ಗಾರೆಗಚ್ಚಿನದು ಆದೀತು ('ಚಿತ್ರಾರ್ಧಂ ಸೌಧಜಂ'). ಮರ, ಕಲ್ಲು, 'ಲೋಹ, ಮಣ್ಣು, ಮರಳು, ಮಣಿ, ಲೋಹ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಚಿತ್ರವಾಗಿರಬಹುದು (ಎಂದರೆ ದುಂಡುಶಿಲ್ಪ), ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಾರ್ಧವಾಗಿರಬಹುದು (ಎಂದರೆ ರಿಲೀಫ್).

ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೆ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಗ್ನಜಿತನ 'ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ' ಎನ್ನುವ ಸಣ್ಣ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಇದರ ಸಂಸ್ಕೃತಮೂಲ ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರ ಟಿಬೆಟನ್ ಅನುವಾದ ದೊರೆತಿದೆ. 1913ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ತಂಜುರ್ ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದ ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಬೆರ್ತೋಲ್ಡ್ ಲಾವುಫರ್ ಎಂಬ ಪಂಡಿತರು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಬೃಹತ್ಸಂಹಿತೆಯ ಟೀಕಾಕಾರನಾದ ಭಟ್ಟೋತ್ಪಲನೂ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳಿಗೆ ಮೊದಲೆ ಸಿದ್ಧವಾದದ್ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತಿಮೆ' ಮತ್ತು 'ಚಿತ್ರ' ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮೆಯೆಂದರೆ ಆರಾಧನೆಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿ. ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಲೌಕಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ತಾಳಮಾನದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಪುಸ್ತಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಕ್ಕಣೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾವರ, ಜಂಗಮ ಯಾವುದೆ ಪದಾರ್ಥವಿರದಿದ್ದಾಗ, ಕಗ್ಗತ್ತಲೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮುಸುಕಿದ್ದಾಗ, ನೀರು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ನೀರಿನೊಳಗಿಂದ ಹಿರಣ್ಯಗರ್ಭ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನು. ಹಿರಣ್ಯಗರ್ಭನಿಂದ ವಿಶ್ವಕರ್ಮ ತಾನೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ. ಅವನೆ ಬ್ರಹ್ಮ. ಅವನು ಪ್ರಣವದಿಂದ ವೇದ, ವಿದ್ಯೆ, ತರ್ಕ, ಪ್ರಜೆ (ಸಂತಾನ) ಇವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿ, ಅನಂತರ ನಾಮ-ರೂಪಕ್ಕೆ (ಎಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ) ಕಾರಣನಾದನು. ಅನಂತರ ನಾಮ-ರೂಪದ ಜಾಲದೊಳಗೆ ತೊಳಲಾಡುವ ಜನರನ್ನು ನೋಡಿ, ಮರುಗಿ, ಇವರ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡತೊಡಗಿದನು. ಹೀಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ (ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ) ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದವರು ಅವನಿಗೆ ಅಭಿಮುಖರಾದರು; ಅವನ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ಆಗ ಅವರೆಲ್ಲ ಅಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಸುವಿಭಕ್ತರಾಗಿ, ಸರ್ವಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷಿತರಾಗಿ, ಸುಪರಿಣತರಾದರು. ಒಡನೆಯೆ ಅವರ ಆಕಾರ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಆಭರಣ, ಆಯುಧ, ಅಲಂಕರಣ, ವಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲ ಒದಗಿಬಂದುವು. ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೆ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು, ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.

ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ದಾರಿಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಬ್ರಹ್ಮನು ಸಂತೃಪ್ತನಾಗಿ ಅವರು ಇತರರಿಂದ ಪೂಜೆಗೊಳ್ಳಲಿ, ಇತರರಿಗೆ ಉದ್ಧಾರದ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಿ ಎಂದು ವರವನ್ನು ನೀಡಿದನು.

ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಕಾಣುವ ವಿವರಗಳು–ಜನರ ಉದ್ಧಾರದ ದಾರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬ್ರಹ್ಮನು ಯೋಚಿಸಿದ್ದು, ಅದು ಧ್ಯಾನವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಸತ್ತ್ವಪ್ರಧಾನರಾದ ಮನುಷ್ಯರು ಈ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡದ್ದು, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಚಾಧಿಕಾರ ಒದಗಿದ್ದು. ಈ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಿವರ, ಧ್ಯಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಕಾರ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದು, ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶೋಭೆ ಒದಗಿದುದು. ಇದೆ ಚಿತ್ರಕರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಬೆಟ್ಟಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸುಮೇರು ಇದ್ದಂತೆ, ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಗರುಡ ಇದ್ದಂತೆ, ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ರಾಜ ಇದ್ದಂತೆ, ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ; ನದಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೇರುವಂತೆ, ರತ್ನಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮುದ್ರ ಆಕರವಾಗಿರುವಂತೆ, ಮತ್ತು ಗ್ರಹಗಳೆಲ್ಲ ಸೂರ್ಯನ ಸುತ್ತ ತಿರುಗುವಂತೆ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯೆಗಳೂ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೇರುತ್ತವೆ, ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಚಿತ್ರವೆ ಆಕರ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದ ಸುತ್ತ ಇವೆ, ಎಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ (3, 43, 39) ಇದೇ ಅರ್ಥದ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವಿದೆ–

> 'ಯಥಾ ಸುಮೇರುಃ ಪ್ರವರೋ ನಗಾನಾಂ
> ಯಥಾಂಡಜಾನಾಂ ಗರುಡೋ ಪ್ರಧಾನಃ ।
> ಯಥಾ ಜನಾನಾಂ ಪ್ರವರಃ ಕ್ಷಿತೀಶಸ್ತಥಾ ಕಲಾನಾಮಿಹ ಚಿತ್ರಕಲ್ಪಃ ॥'

ನಗ್ನಜಿತನ ಒಕ್ಕಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಮ–ರೂಪ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನ ಸೃಷ್ಟಿ; ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನ ಆದರ್ಶದಿಂದ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಜನರ ಭಾವವ್ಯಾಪಾರ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ನಾಮ, ರೂಪ, ಭಾವ ಮೂರೂ ಸೇರಿದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉಗಮವೆಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. ನಾಮ–ರೂಪಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಧ್ಯಾನ, ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಕಾತರ ಎರಡೂ ಇರದೆ ಯಾವ ಕಲೆಯಾಗಲಿ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿಯೆಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದಾಗ ಇದೇ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. 'ಕ್ರಾಂತ' ಎಂದರೆ ಆಚೆ ಇರುವುದು, ದಾಟಿ

ಹೋದರೆ ಸಿಗುವುದು. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಮ-ರೂಪಗಳು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುವು, ಬದುಕಿನ ದಿನನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸೇರುವುವು. ಸಾಮನ್ಯಜನರೆಲ್ಲರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಇದು ಇರುವುದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಚೇತನಕ್ಕೆ ನಾಮ-ರೂಪ ಗೋಡೆಯಿಲ್ಲ; ಬಾಗಿಲು ಅಥವಾ ಕಿಟಕಿ, ಅದರಾಚೆ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಅವನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಭಾವವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಆರು ಅಂಗಗಳು (ಷಡಂಗ) ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರನು ಬರೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ-

'ರೂಪಭೇದಾಃ ಪ್ರಮಾಣಾನಿ ಭಾವಲಾವಣ್ಯಯೋಜನಂ ।
ಸಾದೃಶ್ಯಂ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ಇತಿ ಚಿತ್ರಂ ಷಡಂಗಕಂ ॥'

ಎನ್ನುವ ಮಾತಿದೆ. ಈ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನೆ ಮನನ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದ ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕುರರು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೆ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆರು ಅಂಗಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೆ ಆದ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರದ ಷಡಂಗದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಯಾವ ಆಧಾರವಿದ್ದಿತೊ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ; ಅಥವಾ ಈ ಆರು ವಿವರಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶನವೇನೊ ಅದೂ ತಿಳಿದು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಈ ಷಡಂಗದ ವಿಚಾರ ನಮಗೆ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವರಗಳಿಗೆ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇದೆ.

ರೂಪಭೇದವೆಂದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಬೇಕಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕಾರಗಳು. ದೇಹದ ಅಂಗಗಳು, ಉಪಾಂಗಗಳು, ಆಯುಧಗಳು, ಆಭರಣ ಮೊದಲಾದುವು. ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ ಅಳತೆ; ಒಟ್ಟು ಎತ್ತರ (ಮಾನ), ಅಗಲ (ಪ್ರಮಾಣ), ದಪ್ಪ (ಉನ್ಮಾನ), ಸುತ್ತಳತೆ (ಪರಿಮಾಣ), ಅಳತೆಗೋಲಿನಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾದ ವಿವರಗಳು (ಲಂಬಮಾನ), ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂತರ (ಉಪಮಾನ) ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಒಂದೊಂದು ಅವಯವದ ಅಳತೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಗಾರನಾಗಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

ಭಾವವೆಂದರೆ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಶಿಲ್ಪವಾಗಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕಾದ ರಸವಿಶೇಷ. ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಅದ್ಭುತ, ಭಯಾನಕ, ರೌದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಬೇಕು. ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಯೋಜನ ತಾನೆ?

ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಿವರವನ್ನು ಲವಣ-ಯೋಜನೆಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಿನ ಮಾತು. ಲವಣವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥ ಉಪ್ಪು. ಲವಣ ಯೋಜನೆಯೆಂದರೆ ಉಪ್ಪನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು. ಉಪ್ಪಿಗೆ 'ಲವಣೋ ರುಚಿಕೃದ್ರಸಃ ಅಗ್ನಿದಾಯಿ' ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಉಪ್ಪು ರುಚಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದುದು. ಲಾವಣ್ಯವೆಂದರೆ ಲವಣದ ಭಾವ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವಿಶೇಷ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ

> 'ಮುಕ್ತಾಫಲೇಷು ಛಾಯಾಯಾಸ್ತರಲತ್ವಮಿವಾಂತರಾ ।
> ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಯದಂಗೇಷು ತಲ್ಲಾವಣ್ಯಮಿಹೋಚ್ಯತೇ ॥'

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಣಿಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವಾಗ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಣಿ (ತರಲ)ಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವಂತೆ ಒಂದೊಂದು ಅವಯವವನ್ನೂ ಬೆಳಗಿಸುವ ಬಗೆಗೆ ಲಾವಣ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಹತ್ತಾರು ವಿವರಗಳಿದ್ದಾಗ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರವೇ ಮರೆಮಾಚಿಹೋಗದಂತೆ ಅದನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಸೂಚನೆ.

ಇನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರ (ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪ) ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾದುದರಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೆ ಇರಬೇಕು; ಚಿತ್ರಣ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಸದೃಶವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಗ್ರಹಣಸೌಕರ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಆಕಾರವಾಗಲಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ರೂಪವಾಗಲಿ, ಗಿಡ-ಬಳ್ಳಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಇರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಲಿ ಯಥಾರ್ಥತೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಬಾರದು.

ಕಡೆಯದು ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ. ಪದದ ಅರ್ಥ ಬಣ್ಣಗಳ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಬಳಕೆ. ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಣ್ಣವಿರಬೇಕು, ಎಷ್ಟು ತೆಳುವಾಗಿರಬೇಕು, ಹೇಗೆ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂಬೆಲ್ಲ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ರೂಪಭೇದಕ್ಕಾಗಲಿ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕಾಗಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಕೊರತೆ ಬರದಂತೆ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಂತೆ, ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಬಣ್ಣ ಇರಬೇಕು. ಇದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಲಕ್ಷಣ. ಈಗಿನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದ್ದಿತು. ಈಗಲೂ ಅನೇಕ ಗುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಸ್ಥಾನ ಮೂರ್ತಿ ಗಾರೆಗಚ್ಚಿನದೊ ಮಣ್ಣಿನದೊ ಇದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಿದಿರುವುದು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪೊಳಲಿಯ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ನಿದರ್ಶನ. ಮರದ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಪೂಜೆಗೊಳ್ಳುವಾಗಂತೂ ಬಣ್ಣಗಳ ಅಗತ್ಯ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಿರ್ಸಿಯ ಮಾರಿಕಾಂಬೆ ನಿದರ್ಶನ. ಕಲ್ಲಿನ ವಿಗ್ರಹಗಳಿಗೂ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ (ಮೂರನೆಯ ಖಂಡ, ನಲವತ್ತೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ಶ್ಲೋಕ ೧೦) ಚಿತ್ರದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕಳೆಕೊಡುವಂಥ ನಾಲ್ಕು ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ–

'ರೇಖಾ ಚ ವರ್ತನಾ ಚೈವ ಭೂಷಣಂ ವರ್ಣಮೇವ ಚ ।
ವಿಜ್ಞೇಯಂ ಮನುಜಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಕರ್ಮಸು ಭೂಷಣಂ ॥'

ಮೊದಲನೆಯದು ರೇಖೆ; ಅಥವಾ ರೇಖಾ ಪಾತ. 'ರೇಖಾಂ ಪ್ರಶಂಸಂತಿ ಆಚಾರ್ಯಾಃ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಆಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ರೇಖೆ. ಇದೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಹಿಂದೆ 'ನವ ಸ್ಥಾನಾನಿ ರೂಪಾಣಾಂ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಚಿತ್ರದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗೆರೆಗಳ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದೆ. ಋಜ್ವಾಯತವೆನ್ನುವ ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಾನವೇ 'ಸ್ಪಷ್ಟ ರೇಖಾ ಸಂಸ್ಕಾರ ಭೂಷಿತ'ವೆಂದು ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ಎಂದರೆ ಗೆರೆಗಳು ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ಗೆರೆಗಳಿಂದಲೆ ಮೈದಳೆದ ರೂಪ. ಆಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ರೇಖೆ ('ಪ್ರಮಾಣೇ ಸ್ಥಾನಕೇ ಯಥಾ'). ರೇಖೆ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ, ದಪ್ಪನಾಗಿದ್ದರೆ,

ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಣೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದ ದೋಷಗಳಂತೆ ('ದೌರ್ಬಲ್ಯಂ ಸ್ಥೂಲರೇಖತ್ವಂ ಅವಿಭಕ್ತತ್ವಮೇವ ಚ')

ಎರಡನೆಯದು ವರ್ತನಾ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಉಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಸಂಮಾರ್ಜನೋಪಲೇಪ' ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಎಂದರೆ ತಿಕ್ಕಿ ತೊಳೆಯುವುದು (ಸಂಮಾರ್ಜನೆ) ಮತ್ತು ಮೊದಲ ಹರವಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಿಯುವುದು. ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ ಆಕಾರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡನಂತರ, ಇತರ, ಬೇಡದ, ಕೈತಪ್ಪಿ ಬಂದ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಅಳಿಸುವುದು, ಚಿತ್ರಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು (ಎಂದರೆ ಗೋಡೆ, ಬಟ್ಟೆ ಅಥವಾ ರಟ್ಟು, ಪಟ) ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎರಡೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಇರಬಹುದಾದ ಕೊಳೆ, ಕಸ, ಕಲ್ಲುಹರಳುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕುವುದು 'ಸಂಮಾರ್ಜನ'; ಏರುಪೇರುಗಳನ್ನು ನೇವರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹಾಕುವ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ದಾರ್ಢ್ಯ, ಕಾಂತಿ ಒದಗುವಂತೆ ಮೊದಲು ಅಡಿಪದರದ ಬಣ್ಣವೊಂದನ್ನು ಬಳಿಯುವುದು 'ಉಪಲೇಪ'. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ (ಗೋಡೆಯೊ ರಟ್ಟೊ ಆದರೆ) ಸಮನಾದ ಹರವು ಬರಲೆಂದು ತಟ್ಟಿಕುಟ್ಟಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು 'ಪೇಷಣ' ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಮಾರ್ಜನ, ಉಪಲೇಪನ, ಪೇಷಣಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ರೂಪವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ರೇಖೆಗಳು ಮಾಸದಂತೆ, ಕದಲದಂತೆ, ಕದಡಿಹೋಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆವಹಿಸಬೇಕು.

ಭೂಷಣ (ಎಂದರೆ ಅಲಂಕಾರ) ಮೂರನೆಯ ವಿವರ. ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ರೂಪ ಮೇಲ್ಮೈ ಹರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೂಪವನ್ನು ಭಾವ, ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವಾಗ ಅಲಂಕಾರ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಿರೀಟ, ಕೈಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಗ, ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಹಾರ, ಹೆಗಲಮಾಲೆ, ತೋಳುಬಂದಿ, ನಡುಪಟ್ಟಿ, ಸೊಂಟದ ಬಟ್ಟೆ, ಬೆರಳ ಉಂಗುರ ಮೊದಲಾದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ವಿವರದ ಪ್ರಯೋಜನ.

ಕಡೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣ; ರೂಪದ ವಿವರಗಳೂ, ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ, ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಬಿಳಿ (ಶ್ವೇತ),

ಹಳದಿ (ಪೀತ), ಕಪ್ಪು (ಕೃಷ್ಣ), ನೀಲಿ (ನೀಲ), ಕೆಂಪು (ರಕ್ತ) ಇವನ್ನು 'ಮೂಲರಂಗ' (ಪ್ರೈಮರಿ ಕಲರ್) ಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ಅದೇ ಗ್ರಂಥ, 3. 40. 16); ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಒದಗುವ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರೂಪದ ವಿವರ, ಜಾಗ ಎರಡನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿಯೆ ಬಣ್ಣ ಇರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿತ್ತೆ ('ರಂಜಯೇದ್ರಂಗೈಃ ಯಥಾಸ್ಥಾನಾನುರೂಪತಃ'). ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಳಪನ್ನು 'ಛವಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ಬಣ್ಣ ಇರಬೇಕು: ಚಿತ್ರಗಾರನು ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯ ಬಲದಿಂದಲೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ('ಭಾವಕಲ್ಪನಯಾ' 'ಸ್ವಬುದ್ಧ್ಯಾ ಕಾರಯೇಂದ್ರಂಗಂ'). ಬಣ್ಣಗಳು ಕಲಸಿಹೋದರೆ (ವರ್ಣಾನಾಂ ಸಂಕರಃ) ಅದು ಚಿತ್ರದ ದೋಷವೆಂದು ಎಣಿಕೆ.

ಚಿತ್ರಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ (ಎಂದರೆ ಗೋಡೆ, ಬಟ್ಟೆ, ರಟ್ಟು, ಮರದ ಹಲಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ–

'ಸ್ವಾನುಲಿಪ್ತಾವಕಾಶಾ ಚ ನಿರ್ದಂಶಮಶಕಾ ಶುಭಾ ।
ಸುಪ್ರಸನ್ನಾಭಿಗುಪ್ತಾ ಚ ಭೂಮಿಃ ಸ್ಯಾಚ್ಚಿತ್ರಕರ್ಮಣಿ ॥'

ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಜಾಗವನ್ನು ಅಡಿಪದರದ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಲೇಪನ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಚ್ಚುಗಳಾಗಲಿ ಕೀಟಗಳಾಗಲಿ ಇರದಂತೆ ನೋಡಬೇಕು. ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ) ಇರಬೇಕು. ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಾಣಿಸುವಂತಿರಬೇಕು, ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಪಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿರಬೇಕು.

ಚಿತ್ರ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೈದಳೆಯಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿವರಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ–

'ಸುಸ್ನಿಗ್ಧ ವಿಸ್ಪಷ್ಟಸುವರ್ಣರೇಖಂ ವಿದ್ವಾನ್ ಯಥಾದೇಶವಿಶೇಷವೇಶಂ ।
ಪ್ರಮಾಣಶೋಭಾಭಿರಹೀಯಮಾನಂ ಕೃತಂ ಭವೇಚ್ಚಿತ್ರಮತೀವ ಚಿತ್ರಂ॥'

ರೇಖೆಗಳು ನವುರಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು. ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆ ಸರಿಯಾದುದೊ ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಇರಬೇಕು. ಅಂಗಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಲಿ ಅಳತೆ ಕೆಡಬಾರದು; ಕಳೆ ಕುಂದಬಾರದು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರ ಬಲು ಸೊಗಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಸರಿಯಾಗಿ, ಎಂದರೆ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ, ಕೂಡದೆ ಇರುವುದು, ಕೈಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಾಗಿಸದೆ ಇರುವುದು, ನೀರಡಿಕೆಯಿಂದ ಬಳಲಿರುವುದು, ಮನಸ್ಸು ಬೇರೆಲ್ಲೊ ಇರುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಕೆಡಲು ಕಾರಣಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ–

'ದುರಾಸನಂ ದುರಾನೀತಂ ಪಿಪಾಸಾ ಚಾನ್ಯಚಿತ್ತತಾ ।
ಏತೇ ಚಿತ್ರವಿನಾಶಸ್ಯ ಹೇತವಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾಃ ॥'

ಈ ಮಾತು ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರು. ಅವರ ಹಲವಾರು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಜನಾದರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುದು 'ಪಂಚದಶಿ'ಯೆಂಬುದು. ಇದು ವೇದಾಂತಗ್ರಂಥವೆ ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದೀಪಿಕೆಯೆಂಬ ಪ್ರಕರಣವಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಚಿತ್ರರಚನೆಗಾಗಿ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಪಟವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗ ಧೌತ, ಘಟ್ಟಿತ, ಲಾಂಛಿತ ಎಂಬ ಹಂತಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಧೌತವೆಂದರೆ ಗೋಡೆಗೆ ಸುಣ್ಣ ಬಳಿಯುವುದು ಅಥವಾ ಪಟದ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಿಯುವುದು. ಇದು ಮೊದಲ ಸಿದ್ಧತೆ. ಅನಂತರ, ಘಟ್ಟಿತವೆಂದರೆ ಅನ್ನದಿಂದ ಲೇಪನ ಮಾಡಿ ಹರವಿನಲ್ಲಿ ಏರುಪೇರುಗಳು ಇರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು; ಅನ್ನದ ಅಂಟೂ ಚಿತ್ರ ಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದೆ. ಅನಂತರ, ರಚಿಸಬೇಕಾದ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲ್ಮೈ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಇದ್ದಿಲಿನ ಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ಗುರುತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಲಾಂಛಿತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆದಮೇಲೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿಸುವುದು ವರ್ಣರಂಜನವೆಂಬ ಘಟ್ಟ.

ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೇಖಾಪಾತ, ವರ್ತನ, ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ವರ್ಣ ಎಂಬ ಕ್ರಮದ ಬಳಕೆಯು ಇದೆ. 'ನಾರದಶಿಲ್ಪ'ವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಬಳಸುವ ಆಧಾರವನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಭೌಮಿಕ, ಭಿತ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರ ಎಂದು ವಿಭಾಗಮಾಡಿರುವುದಿದೆ. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಗೆರೆಗಳಿಂದಲೊ ಬಣ್ಣದ ಹುಡಿಗಳಿಂದಲೊ ಬಿಡಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಭೌಮಿಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಭಿತ್ತಿಕ. ಇವೆರಡೂ 'ಅಚಲ'ವೆಂಬ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವು; ಎಂದರೆ ಕದಲದೆ, ಒಂದೆಡೆ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುವು. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೂಜೆಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧತೆ; ಮಂಡಲ, ರಂಗವಲ್ಲಿಗಳಂತೆ. ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಬಿಡಿಸುವುದುಂಟು; ಶುಭವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭವೂ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನೆಯ ಮುಂದೆ, ಹಸೆಯ ಕೆಳಗೆ ಮತ್ತು ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ, ಹಜಾರದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ, ಒಳ ಮನೆಯ ನಡುವೆ, ಹೀಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ, ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು.

ಆದರೆ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆಂದು ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಇರಬಹುದು; ದೇವತಾಚಿತ್ರಗಳು, ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳೂ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇವೂ ಇರಬಹುದು. ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗುಡಿಗಳ, ಅರಮನೆಗಳ, ಚಾವಡಿಗಳ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುವು.

ಭಾವಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು. ಶಕುಂತಲೆ ತನ್ನ ಇನಿಯ ದುಷ್ಯಂತನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಎಲೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸಖಿಯರಿಗಾಗಿ ರಚಿಸಿದಳಲ್ಲ, ಅದು ಭಾವಚಿತ್ರ. ಇದನ್ನು ಬಟ್ಟೆ, ರಟ್ಟು, ಕಾಗದ, ದೊಡ್ಡ ಎಲೆ, ಮರದ ಹಲಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶೈಲಿಗಿಂತ ವಾಸ್ತವಿಕೆಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು. ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಂತ ಇಷ್ಟೆ ರಸಗಳಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಭಿತ್ತಿಕವೆಂಬ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ರಸಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದೆಂದೂ ನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ.

ಯಾವುದೆ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಂತಗಳು ನಾಲ್ಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲು 'ಪತ್ರರೇಖೆ'; ಎಂದರೆ, ಮೇಲ್ರೈಯ್ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು; ಆಕಾರವನ್ನು ದಪ್ಪವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು, ಒಳಭಾಗ-ಹೊರಭಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆಮೇಲೆ 'ಹೈರಿಕ'. ಹೀಗೆಂದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಗೆರೆಗಳು. ರೂಪಭೇದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಂಗ-ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಲೆಂದು ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನವುರಾದ, ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿದಾಗ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಬಲ್ಲ ಗೆರೆಗಳು. ಮೂರನೆಯ ಹಂತ 'ಬಿಂದುಜ'. ಎಂದರೆ ಚುಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಉಬ್ಬು-ತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ಈಗ ನಾವು 'ಶೇಡಿಂಗ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕೆಲಸ. ಕಡೆಯದಾಗಿ 'ಸ್ತಂಭನ'. ಎಳೆದ ಗೆರೆಗಳೂ, ಹಾಕಿದ ಬಣ್ಣಗಳು ದೃಢವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧನ ('ಫಿಕ್ಸಿಂಗ್').

ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಹಂತಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. 'ಚಿತ್ರೇ ಸಾದೃಶ್ಯಕರಣಂ ಪ್ರಧಾನಂ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಂ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಹೇಗೆ ಲೋಕಾನುಕರಣವೊ ಚಿತ್ರವೂ ಹಾಗೆಯೆ ಲೋಕಾನುಕರಣ ಎನ್ನುವ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈಗಾಗಲೆ ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಮಾತು ಭಾವಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ-

'ತರಂಗಾಗ್ನಿ-ಶಿಖಾಧೂಮ-ವೈಜಯಂತ್ಯಂಬರಾದಿಕಂ ।
ವಾಯುಗತ್ಯಾ ಲಿಖೇದ್ಯಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಸ ತು ಚಿತ್ರವಿತ್ ॥'

ಅಲೆ, ಬೆಂಕಿ, ಹೊಗೆ, ಬಾವುಟ, ಮೋಡ ಮೊದಲಾದವು ಗಾಳಿಯ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದಂತೆ ಬರೆಯಬಲ್ಲವನೆ ದಿಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಾರ.

'ಸುಪ್ರಜ್ಞ ಚೇತನಾಯುಕ್ತಂ ಮೃತಂ ಚೈತನ್ಯವರ್ಜಿತಂ ।
ನಿಮ್ನೋನ್ನತ ಭಾಗಂ ಚ ಯಃ ಕರೋತಿ ಸ ಚಿತ್ರವಿತ್ ॥'

ಕಳೆಗೂಡಿರುವ, ಚೇತನವುಳ್ಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಸತ್ತ, ಕಳೆಗುಂದಿದ ಅಥವಾ ಚೇತನವಿಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲವನು, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇರುವ ಉಬ್ಬು-ತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲವನು, ಅವನೇಗ ಚಿತ್ರಗಾರ.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸತ್ಯ, ವೈಣಿಕ, ನಾಗರ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರವೆಂದು ವಿಭಾಗಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ನಿರೂಪಣೆ; ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೆ ಕಾಣಿಸುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಈಗ ನಾವು 'ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಎರಡನೆಯ ವೈಣಿಕವೆಂಬ ಬಗೆಯನ್ನು 'ಡಂಭ' ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಆಡಂಬರಯುಕ್ತವಾದುದು. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಾಣದೆ ಇರುವ ವಿವರಗಳನ್ನೂ, ಅಂಶಗಳನ್ನೂ (ಎಂದರೆ ಭಾವ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಕಾಠಿನ್ಯ, ಮಾರ್ದವ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು. ಇದು ಚಿತ್ರಗಾರನ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನೂ ಕೌಶಲವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ನವರಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು, ಋತುಧರ್ಮ, ವಯೋಧರ್ಮ, ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು, ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಿಯುವಂತೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುವುದು, ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಏರ್ಪಡಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು, ಇವೆಲ್ಲ ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಈಗ 'ಲಿರಿಕಲ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು.

ನಾಗರವೆಂಬ ವಿಭಾಗದ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಕಟ್ಟನ್ನು ತೊಡಿಸಿದರೆ ಅದು ನಾಗರವೆಂದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಆದರೆ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಲಂಕರಣವಿಲ್ಲದ್ದು, ಸರಳವಾಗಿರುವುದು ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆ. ಮೇಲಿನ ವೈಣಿಕ (ಡಂಭ)ದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಇದು ಹೀಗೆ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಟಿಬೆಟನ್ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ತಾರಾನಾಥನೆಂಬುವನು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿರುವ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಗ' ಎಂಬುದೊಂದು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮಾಡಿರುವ ವಿಭಾಗ ದೇವ, ಯಕ್ಷ, ನಾಗ ಎಂದು. ದೇವಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಅಶೋಕನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಧ್ಯಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶೈಲಿಯೆಂದೂ, ಯಕ್ಷವೆಂದರೆ ಅಶೋಕನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಂದೆ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದುಬಂದ

ಶೈಲಿಯೆಂದೂ, ನಾಗವೆನ್ನುವುದು ನಾಡಿನ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಶೈಲಿಯೆಂದೂ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ 'ನಾಗರ'ಕ್ಕೂ ತಾರಾನಾಥನ 'ನಾಗ'ಕ್ಕೂ ಏನಾದರೂ ನೆಂಟು ಇದ್ದೀತು.

ಕಡೆಯ ವಿಭಾಗ ಮಿಶ್ರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬೆರಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಯಾವುವೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿವರಣೆಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಾಚೀನ ನಿದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುವು ಅಜಂಟಾ ಗುಹಾ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಾಗ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೂ, ಸಿತ್ತನ್ನವಾಶಲ್ ಮತ್ತು ಸೀಗಿರಿಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರೂಪಣೆಗಳ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೂ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಚಿತ್ರವಿಭಾಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಲಾರವು. ಬಹುಶಃ ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಸಿದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆಯೆ ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಮೈದಳೆದುವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಂಪರೆ

ಬಿ.ಕೆ. ಕೊಟ್ವಾರ್
ಅನುವಾದ: ಎಸ್.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಕೈಮೂರ್ ಮತ್ತು ವಿಂಧ್ಯ ಪರ್ವತಗಳ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲೂ, ಮಧ್ಯ ಪ್ರದೇಶದ ರಾಯಘಡದಲ್ಲೂ, ಮಿರ್ಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಯುಗದಲ್ಲಿ ಶಿಲಾಯುಧಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಆದಿಮಾನವನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳಿವು.

ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೇಟೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯತ್ವ'ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವೇನೂ ಕಾಣದು. ಅವನ್ನು ಆಫ್ರಿಕದಲ್ಲಿನ ಬುಷ್‌ಮನ್ ಗವಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆಯೂ, ಸ್ಪೇನಿನಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆಯೂ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವು ಆದಿಮಾನವನ ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಿತ್ರಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿವೆ. ಆಲ್ಟಮೀರಾ ಗುಹೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಕೌಶಲ್ಯ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಸಿರ್ಗುಜಾದ ರಾಮಘಡ ಬೆಟ್ಟಗಳ ಜೋಗಿಮರಾ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ೧ನೇ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿರುವ ಅಜಂತಾದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಕಾಲಾಂತರಗಳು ಒದಗುತ್ತವೆ. ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿನಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ

'ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ದರ್ಶನ'; ಬೆಂಗಳೂರು 1962

ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೋ ಕಾಲಕ್ಕೂ, ರಾಮಘಡ ಮತ್ತು ಅಜಂತಾಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರವಿದೆ. ಆಮೇಲೆ, ಭವ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಗೂ, ರಜಪೂತ ಕಲೆಗೂ ನಡುವೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂತರವಿದೆ.

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದ ಸುವರ್ಣಯುಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಜಂತೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುಚ್ಚ್ಛಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅಥವಾ ಆಗಿನಿಂದೀಚೆಗೆ ಅಂಥಾ ಭವ್ಯ ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟ ಪುನಃ ಗೋಚರವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಜಂತಾ ಕಲೆ ಬೆಳಗಿದ ಬಹುಕಾಲದನಂತರ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥಾ ಭವ್ಯತೆ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು.

ಪ್ರಕೃತ ಅವಲೋಕನದಲ್ಲಿ, ಅಜಂತಾ ಮತ್ತು ಬಾಗ್ ಕಾಲಗಳಿಂದ ಪಲ್ಲವ ಮತ್ತು ಚೋಳರ ಕಾಲಗಳವರೆಗೆ, ಆಮೇಲೆ ತಿರುವಾಂಕೂರು–ಕೊಚ್ಚಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಲೇಪಾಕ್ಷಿ ಕಲೆಯವರೆಗೆ, ಪಾಲರ ಕಾಲದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನೇಪಾಳ ಮತ್ತು ಟಿಬೆಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳದ ಪತ್ತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ನಂತರ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ಕಾಲದಿಂದ ಬಂಗಾಳದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಕಾಲದತನಕ, ಮುಂಬಯಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳತನಕ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅದರದರ ಸ್ವಂತ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಅಳೆಯಬೇಕಾದರೂ, ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ (ಭಿತ್ತಿ)ಚಿತ್ರಗಳ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನಳೆಯಲು ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಲು ರಜಪೂತ ಕಲೆಯನ್ನೂ ನಾನು ಮಾಪಕವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಜೋಗಿಮಾರಾ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಒರಟು ಕೃತಿಗಳು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮಕರಗಳು, ಐತಿಹ್ಯದ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯತೆ' ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಹು ಮುಂಚೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲಾಮಧ್ಯವರ್ತಿಯು ಅಳಿಸಿಹೋಗುವ ಲಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ದೊರಕದಂತಾಗಿಹೋಗಿದೆ.

ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದ ಪಾಳಿ ಬೌದ್ಧ ಗ್ರಂಥವಾದ 'ವಿನಯ ಪೀಠಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸೇಂದ್ರ ರಾಜನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಹಲವು ಒಕ್ಕಣೆಗಳಿವೆ. ಈ ಶಾಲೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ.

ಈ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೊಗಸಾದ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆದಿರುವ ತಾರಾನಾಥ ಅಗ್ಗೆ ದೇವ, ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ನಾಗ ಎಂದು ಮೂರು ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಆರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದತನಕ ಮುಗಧ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲೂ, ಯಕ್ಷ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಶೋಕನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ, ನಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅನಂತರ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ನಾಗಾರ್ಜುನನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದೂ ಆತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರ ಭವಭೂತಿ (ಆರನೇ ಶತಮಾನ) ಅಯೋಧ್ಯೆ ಅರಮನೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲಿದ್ದ ಹಲವು ರಾಮಾಯಣ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ 'ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ರಾಮನನ್ನು ಕರೆದು ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಂತೆಯೇ ರಾಮನು ಧನುಸ್ಸನ್ನು ಭೇದಿಸುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೀತಾದೇವಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಗಳು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ಕಲಾಪ್ರಿಯರ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಚೇಟಿಯೊಬ್ಬಳಾದ ಮಾಲವಿಕೆಯ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ದೊರೆ ಪ್ರೇಮವಿಹ್ವಲನಾದುದರ ವಿವರಣೆಯಿದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾಕೃತಿಯಾದ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಸನಪೂರಿತನಾದ ದೊರೆ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ, ಆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಭರಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಮರ್ಪಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುವುದಗತ್ಯವೆಂದು ತಾನೇ ಅವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಚಿತ್ರಣ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ತರುವಂತೆ ಸೇವಕನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಾಲಾನಂತರ ಮುಂದೆ ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಹಲವು ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದವು. ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಿರೂಪಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳೇ ತರುವಾಯದ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಆಧಾರವಾದವು.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ 'ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ'. ಇದು ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ. 'ಕುತ್ತನಿಮಾತ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೂ 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಂ', 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿ', 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಶರತ್ಕಾಲವು ಚಿತ್ರಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಬಹು ಸೂಕ್ತಕಾಲವೆಂದೂ, ಆಗ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನು 'ನಳ ಚಂಪೂ'ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ದೊರೆಗೆ ಕೂಡಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿಯಿತ್ತಂತೆ; ಆತನೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಬಂದುಹೋಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ.

ವಿವಾಹವಾಗಬೇಕಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾನಾ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಳಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇತ್ತು. ದೊರೆ ಮೇಘವಾಹನನು ಕೆಲವರು ರಾಜಕುವರಿಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು 'ತಿಲಕಮಂಜರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಹವ್ಯಾಸವೊಂದಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀಮಂತ-ಅನುಕೂಲಸ್ಥ ಮನೆತನಗಳ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು ತಮ್ಮ ವಿರಾಮ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವೇಶ್ಯಾಂಗನೆಯರು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕುಶಲಿಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಗ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೆ 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಂ'. ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಐದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ ಬಹುತೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಕಳೆದುಹೋಗಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುದಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಮನೆಗಳ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಪತ್ರಸುರುಳಿ ಕೃತಿಗಳ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳ ನಾನಾ ರೀತಿಗಳು, ಬಳಸುವ ಕುಂಚಗಳು, ಬಣ್ಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿವರಣೆ 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಂ'ನಲ್ಲಿದೆ. ವಿವಿಧ ಋತುಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ದಿನದ ವಿವಿಧ ಸಮಯಗಳ ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾದರಿ ಜನರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿ, ಅರಸರು, ರಾಣಿಯರು, ಊಳಿಗದವರು, ಶ್ರೀಮಂತರು, ವಾರಾಂಗನೆಯರು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು–ಇವರನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿವರಣೆ 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಂ'ನಲ್ಲಿದೆ. ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳ ವಿವಿಧ ಭಾವಭಂಗಿಗಳೂ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಂ' ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸಮಗ್ರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಜನ ಬಹು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು: ಆ ಕಲೆ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಲೂ ಇತ್ತು. ಧರ್ಮ ಮೋಕ್ಷಸಾಧಕವಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದು. ಪರ್ವತಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುಮೇರು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿರುವಂತೆ, ಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಗರುಡನು ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಗಿರುವಂತೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದು' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾತು ಇಷ್ಟಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಗಮನಿಸೋಣ. ಇದಕ್ಕೆ ಆರಂಭ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಒಂದನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಏಳನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯದಾದ ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು. ಈ ಕಲೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ, ಅತ್ಯುಚ್ಛ್ರಾಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಅನುಪಮ ಕೌಶಲ್ಯ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಯೇ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಅಜಂತೆಯ ಸಾಲುಸಾಲು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇಡೀ ವಿಶ್ವದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅಜಂತಾದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ವಿಶ್ವದಾದ್ಯಂತ ಪಸರಿಸಿತ್ತೆಂಬುದು ಮಧ್ಯ ಏಷ್ಯದಲ್ಲಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಹೋರುಜಿ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸುಸಮೃದ್ಧ ಸತ್ವಪೂರ್ಣತೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೂ, ಹೂವು-ಮರಗಳ ಚಿತ್ರಣದ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿನ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸೊಗಸಾದ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನಾ ವೈಖರಿ, ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವನ್ನು ಸೂಸುವ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ–ಇವು ಜಗತ್ತಿನ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಅಸಮಾನವಾದವು. ಕುಂಚವನ್ನಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಜಂತಾ ಕಲಾಕಾರರ ಪರಮ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣತಂತ್ರ ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸಿದೆ.

ಅಜಂತಾ ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಡಿ ಹೆರಿಂಗ್‌ಹ್ಯಾಂ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಿವು: 'ಕೆಟ್ಟುಹೋದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಕಲುಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ಬರೆದ ಚಿತ್ರದಂತೆಯೇ ಇರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಆದರೆ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅಸಲು ಚಿತ್ರಣದ ತಂತ್ರ ಎಷ್ಟು ಸಮಗ್ರವೂ, ಸದೃಢವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದರೆ ನಾವುಗಳಾರೂ ಆ ಚಿತ್ರಗಳ ನಕಲನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ'.

'ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡರಾಗಿದ್ದರು. ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗಿನತನಕ ಕುಂಚದ ಏಕಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ರೂಪಿಸಿದ ಒಂದೊಂದು ರೇಖೆಯೇ ನನ್ನನ್ನು ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸಿತು.

ಆದರೆ ಚಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಇನಿತೂ ಅಡಚಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಇದು ಮಹಾ ಅದ್ಭುತವೆಂದು ಪರವಶನಾದೆ' ಎಂದು ಗ್ರಿಫಿತ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಅಜಂತೆಯಲ್ಲಿನ ಸುಂದರ-ಲಾವಣ್ಯಮಯ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಬುದ್ಧರು ಮತ್ತು ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವರು, ರಾಣಿಯರು ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಜರು, ದೇವದೇವತೆಗಳು, ಮರಗಳು, ಪುಷ್ಪಗಳು, ಪ್ರಾಣಿಗಳು-ಇವೆಲ್ಲದರ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಬ್ಬವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ; ಯಾವುದೋ ಇಂದ್ರಜಾಲದಿಂದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಪ್ರಾಣಿ ಜಂತುಗಳು, ಗಿಡಮರಗಳು ಗೋಡೆಯಿಂದೆದ್ದುಬಂದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ!

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಮತ್ತಾವುದೇ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಕಾಣಲಾಗದಿದ್ದಂತಹ ಸಿರಿವಂತಿಕೆಯ ಭವ್ಯನಾಗರಿಕತೆ, ಜೀವನಸಮೃದ್ಧಿ, ಸಂತೋಷದ ಪ್ರದರ್ಶನವಿರುವುದು ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯುಲ್ಲಿ. ಬಗೆಬಗೆಯ ಸುಂದರ ಆಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಹಾದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದ ಸಂಗೀತಮೇಳವೊಂದನ್ನೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಕಾಡುಮೇಡುಗಳು, ಉದ್ಯಾನವನಗಳು, ಅರಮನೆಗಳು, ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ನೂರಾರು ದೃಶ್ಯಗಳು; ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದೊಂದೂ ಜೀವಂತ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಹೃದಯ ಮಿಡಿಸುತ್ತವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಧ್ಯಾನಮಗ್ನರಾಗಿರುವ ಸಂತರು ಕೆಲವರು, ಆನಂದಪರವಶರಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೆಲವರು, ಸಂಗೀತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗಿರುವ ಕೆಲವರು, ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿರುವ ಕೆಲವರು-ಅದೇನು ವೈವಿಧ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳು!

ಅಜಂತೆಯ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕುರಿತು ಒಂದು ಉದ್ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ಬರೆಯಬಹುದು. ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಚೆಲುವೆಯರು, ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ತರುಣಿಯರು, ಬುದ್ಧನ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಹೆಂಗಳೆಯರು-ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಸ್ತ್ರೀಯರ ವಿವಿಧ ಭಾವಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಮ ಪವಿತ್ರವಾದ ಪ್ರೇಮದ, ಶುದ್ಧ ಲೌಕಿಕವಾದ ಪ್ರೇಮದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ

ಕಾಣಬಹುದು. ನಾನಾ ತೆರನಾದ ಈ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಉದ್ದೀಪಿತ ಪ್ರಮದೆಯರ ಮಧುರಜಡತ್ವ, ಅವರುಗಳ ನಗ್ನದೇಹಗಳ ಆ ಲಾವಣ್ಯಮಯ ವಿನ್ಯಾಸ, ಅವರುಗಳ ಸುಂದರ ಭಾವಭಂಗಿಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಶುದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಒಮ್ಮೆಗೇ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ, ಉದ್ದೀಪನ, ಮೃದುತ್ವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಜಂತಾ ಹೆಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾರತೀಯತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಅಜಂತಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೊಂದೊಂದನ್ನು ಕುರಿತೂ ಬೃಹದ್ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಬರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವ ಜಗತ್ತಿನ ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ.

ಅಜಂತಾ ಕಲೆ ಭಾರತದ ಕಲೆಯ ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪವೆನ್ನಬಹುದು. ಮಹಾಸಾಹಿತಿ, ಕವಿ ಡಿ.ಎಚ್. ಲಾರೆನ್ಸ್ 'ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು! ಪರಿಶುದ್ಧ ಪ್ರಪೂರ್ಣತೆ, ಪರಿಶುದ್ಧ ಸರಳತೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧದ ಸಮಗ್ರವಾದ ಯಥಾರ್ಥನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲಿವೆ. ನಾನು ನೋಡಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಸ್ತುಗಳಿವು. ಇವುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಬಾಟಿಸೆಲಿ ಅಶ್ಲೀಲನಾಗುತ್ತಾನೆ! ಅಜಂತಾ ಕಲೆ ಒಂದು ಅಮೋಘ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠ ದೆಸೆ; ಮಾನವನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಬಹುನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿ' ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆಳೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಬಾಗ್

ಗ್ವಾಲಿಯರಿನ ಬಾಗ್ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಇಲ್ಲೂ ಅದೇ ತೆರನಾದ ವಿಧಾನಕೌಶಲ್ಯ, ವರ್ಣಪರಿಜ್ಞಾನ ವ್ಯಕ್ತಪಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಹಬ್ಬದ ದೃಶ್ಯವು ಅಜಂತೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವಷ್ಟು ದಿವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆನೆ-ಕುದುರೆಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆ, ನರ್ತಕಿಯರ ತಂಡ, ಗಾಯಕಿಯರ ಕೂಟ-ಇವೆಲ್ಲಾ ಇರುವ ಈ ದೃಶ್ಯ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಶ್ಚರಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವರ್ಣಗಳು, ಸಂವೇದಕ ಆಕೃತಿಗಳು, ಸುಂದರ ದೇಹಗಳು, ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ, ವಿವಿಧ ಮುಖಭಾವಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸಕನಿಗೆ ಮಹದಾನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರತ್ವಗಳೆರಡೂ ಮಧುರವಾಗಿ ಕೂಡಿವೆ.

ಬಾದಾಮಿ

ಬಾದಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕೆಲವಿವೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಮಾಸಿ ಅಳಿಸಿಹೋಗಿವೆ. ಆದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅಜಂತಾ ಕಲಾವಿದರೇ ನಿರ್ಮಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್

ಪುದುಕೋಟೆಯ ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ೭ ಅಥವಾ ೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಲ್ಲವರ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಜೈನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆಯರು, ಗಂಧರ್ವರುಗಳ ಕೆಲವು ಲಾವಣ್ಯಮಯ ಆಕೃತಿಗಳೂ, ಮಹಾದೇವನ ಒಂದು ಘನವಾದ ಚಿತ್ರವೂ ಇವೆ. ಚಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ನೈದಿಲೆ ತುಂಬಿದ ಕೊಳ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೀನುಗಳು, ಹಂಸಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ ವೃಷಭಗಳು, ಆನೆಗಳು, ಕೊಳದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ನೈದಿಲೆ ಹಿಡಿದಿರುವ ಮೂರು ನಿಗೂಢ ಆಕೃತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಇವೆ. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಜೈನ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಇತರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು

ಎಲ್ಲೋರಾದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೈಲಾಸ ದೇವಾಲಯ ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವುದು ಜೈನ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲೂ ಸುಂದರಿಯರಾದ ಅಪ್ಸರೆಯರು, ನರ್ತಕಿಯರು, ಗಾಯಕಿಯರ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಜಂತಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯಾದರೂ ಅಜಂತೆಯಲ್ಲಿನ ವಿನ್ಯಾಸ, ವರ್ಣನಿಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದು.

ಕಾಂಜೀವರದಲ್ಲಿ ಜೈನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಜೈನ ಸಂತರ ಜೀವನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ.

ಚೋಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು

ಕಾಂಜೀವರ, ತಂಜಾವೂರು ಮತ್ತು ನಾರ್ತಾಮಲೈಗಳಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಮಾಸಿಹೋಗಿವೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಐದನೇ ಶತಮಾನದ ಹಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ.

ಚೋಳ ಕಲೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಂಜಾವೂರಿನ ಬೃಹದೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿನ ಶಿವ, ಶೈವ ಸಂತರು, ನಟರಾಜ ಮತ್ತು ಆತನ ಭಕ್ತರ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಯುದ್ಧದೃಶ್ಯ ಉಲ್ಲಿಖಿತವಾಗಿದೆ. ಇದಾವುದರಲ್ಲೂ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಗ್ನಳೇ ಆಗಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಾವಭಾವಗಳು ತುಂಬು ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ; ಆಕೆಯ ಒಳಮೈ ಕಾಣುವಂತಿರುವ ತೆಳ್ಳನೆಯ ಸೀಳುಲಂಗ (Skirt) ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಶೋಭೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವು ಅಜಂತೆಯ ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವುದು. ಚೋಳ ಮನೆತನ ಅತ್ಯಂತ ವೈಭವದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಾಯಶಃ ೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದೀತು.

ತಿರುವಾಂಕೂರು–ಕೊಚ್ಚಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು

ತಿರುವಾಂಕೂರು ಕೊಚ್ಚಿಯ ಕೆಲವು ದೇವಾಲಯಗಳ ಮೇಲೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣತೆಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ

ಬಣ್ಣಗಳು ಬಹುದಟ್ಟವಾದವು; ರೇಖೆಗಳೂ ದಪ್ಪ; ಅಜಂತೆಯಂಥಾ ಬಣ್ಣದ ಮಾದರಿಯಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಆಕೃತಿಗಳ ಒಪ್ಪ ಕೂಡಾ ಕಾಣದು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ವಸ್ತ್ರಭೂಷಣಗಳು, ಶಿರಸ್ತ್ರಾಣ, ಕವಚಗಳು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕಲಾವಿದರು ಧರಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವುದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂಥ ತೀವ್ರತೆ ಹಿಂದೂ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಣ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ೧೧-೧೭ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯದಾಗಿವೆ.

ಲೇಪಾಕ್ಷಿ

ಹಿಂದೂಪುರಕ್ಕೆ ೧೦ ಮೈಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ಲೇಪಾಕ್ಷಿ ದೇವಾಲಯವಿದೆ. ಈ ದೇಗುಲದೊಳಗಡೆ ಕೆಲವು ಸುಂದರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವು ಬಹು ಮಾಸಿಹೋಗಿದ್ದರೂ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿಜ್ಞತೆಯ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಕೆಲವು ಭವ್ಯದೃಶ್ಯಗಳ ಚಿತ್ರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಅಮರಾವತಿಯ ಶಿಲ್ಪಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಿವೆ.

ರಜಪೂತ ಮತ್ತು ಮೊಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಅಜಂತ ಸಾಧನೆಯಾನಂತರ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಬಿಡುವು ವ್ಯಕ್ತಪಡುವುದು. ೮ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನಗಳವರೆಗಿನ ಕಲಾವಿಷಯಕ ಆಧಾರವೇನೂ ಸಿಗದು. ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸದ ಈ ಅಂಧಕಾರ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರು ಮುಸಲ್ಮಾನ್ ದಾಳಿಕಾರರ ಆಕ್ರಮಣಗಳಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಈ ಕಾಲ ಮುಗಿದು, ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಕೊನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ರಜಪೂತ ಮತ್ತು ಮೊಘಲ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಜಪೂತ ಮತ್ತು ಮೊಘಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರತಿರೂಪ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಮಾನವಾದ ರೇಖಾಸೌಂದರ್ಯ, ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿ ವಿಧಾನಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು.

ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಜಂತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ರಜಪೂತ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರತಿರೂಪ ಕಲೆ (Miniature) ಆಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು.

ಮೊಘಲರಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಬಂದ ಆರಂಭದ ಮಹಮದೀಯ ದಾಳಿಕಾರರು ಬಹಳ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಚಂಬಾದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಕೆಲವು ಭವ್ಯವಾದ ರಜಪೂತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹೀಗೆ ನಾಶವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಮೋಘವಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ಮೊಘಲರು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಆಶ್ರಯಗಳನ್ನಿತ್ತರು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದವನು ಹುಮಾಯೂನ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ. ಪರ್ಷಿಯದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಚಿತ್ರಕಲಾಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಅಬ್ದುಲ್ ಸಮದ್ ಮತ್ತು ಮೀರ್ ಸಯ್ಯದ್ ಅಲಿ ಹುಮಾಯೂನ್ ಮತ್ತು ಅಕ್ಬರ್ ದೊರೆಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ್ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ಇಬ್ಬರ ಪ್ರಭಾವ ಬಹಳವಾಗಿತ್ತು. ಮೊಘಲ್ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸೊಬಗು, ವೈಭವ ತುಂಬಿರಲು ಇವರುಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಆಮೇಲೆ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ, ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಗಳು ಮಾಯವಾಗತೊಡಗಿ, ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಿತು.

ರಜಪೂತಕಲೆಗೂ, ಮೊಘಲ್ ಕಲೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ: ಮೊಘಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಅಲಂಕಾರಿಕ ರೇಖಾವೈಖರಿ ಉಳಿಯಿತು; ರಜಪೂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು

ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ವಿಷಯಕ ಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಸರಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು.

ಮೊಘಲ್ ಕಲೆ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವೂ ವಾಸ್ತವವೂ ಆಗಿತ್ತು; ರಜಪೂತ ಕಲೆ ರಜಪೂತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಳೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು.

ಮೊಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ ದೊರೆ–ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿತ್ತು; ರಜಪೂತ ಕಲೆ ಹಿಂದೂ ಜನತೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದ ಕಲೆಯಾಯಿತು.

ಮೊಘಲ್ ಮತ್ತು ರಜಪೂತ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ರೀತಿನೀತಿಗಳಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಷಯಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಮೊಘಲ್ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಪಮ ಕೌಶಲ್ಯವಿದ್ದರೂ ವಸ್ತುಸಂಪತ್ತು ಅಷ್ಟಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮೊಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆ, ಮೊಘಲ್ ಆಸ್ಥಾನಗಳು, ಬೇಟೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳು, ದರ್ಬಾರುಗಳೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವೈಭವಾಟ್ಟಹಾಸಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಅಪರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಜಹಾಂಗೀರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತವಾಗಿ ಬೆಳಗಿ ಔರಂಗಜೇಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗಿದಿತ್ತು; ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ ಲಕ್ನೋದಲ್ಲಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ನವಾಬರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸಭ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

ರಜಪೂತ ಕಲೆ

ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಅಸಮಾನ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇದರ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಯ ಮೋಹಕ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ; ವೈಷ್ಣವ ಕಾವ್ಯ–ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳಿಸಿದ ರಸಮಯ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಮಾನವೀಲಕ್ಷಣ, ಸಂತೋಷ, ನಯವಾದ ಉದ್ದೀಪನ, ಪರಿಶುದ್ಧ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಾರವನ್ನು ರಜಪೂತ ಕಲೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಲೆಯ ಭಾರತೀಯತ್ವ ಕುರಿತು ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾರೆ: 'ರಜಪೂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಪಾರಿಶುದ್ಧ್ಯ, ಆತ್ಮನಿಗ್ರಹ, ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಮೃದುಸ್ವಭಾವಗಳೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ದೈವಿಕ ಪ್ರೇಮ (ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ) ಕೃಷ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ರಾಧೆಯ ಆರಾಧನೆ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದವು. ಈ ಪ್ರೇಮಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾರ್ದಿಕವಾದುದು, ಮಿತಿಮೀರಿದ್ದು. ಕಣ್ಣುಗಳ ಮಿಲನ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೊಬಗು ಮತ್ತು ಲಜ್ಜೆ, ವಿರಹದ ವೇದನೆ ಇವನ್ನು ಪರಮಶುದ್ಧವಾದ ಮನೋಭಾವನೆಯಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅದ್ಭುತ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲವರು ಇದರಿಂದ ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ.'

ಹಿಂದೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು, ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಆರಾಧಕರ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಆಮೇಲೆ ಶೈವಧರ್ಮ ಇವೇ ರಜಪೂತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದವು.

'ರಜಪೂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ; ಈ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವೂ ವರ್ಣಗಳ ಒಂದು ದಿವ್ಯ ಮೇಳದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಋತುಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ರಜಪೂತ ಕಲಾವಿದರು ಕೊಯ್ಲುಗಾಲದ ಶರದೃತುವಿನಾನಂದವನ್ನೂ, ವಸಂತಕಾಲದ ಪರಮಾನಂದವನ್ನೂ, ಮಳೆಗಾಲದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಶೆಖೆ, ತಂಪುಗಳಲ್ಲಿನ ಹಿತವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದರು. ಋತುಗಳು ಹೆಸರು ಹೊಂದಿರುವ ಆರು ರಾಗಗಳು, ಅವಕ್ಕೆ ಆರು ರಾಗಿಣಿಯರು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ತೇಜನ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ,' ಎಂದು ಸರ್ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಜಪೂತ ಕಲೆ ಬಣ್ಣಗಳ ತೇಜೋವೈಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಂತೂ ಬಣ್ಣಗಳು ನೀರೊಳಗೆ ಹೊಳೆಯು ಕಾಣುವ ಅನರ್ಘ್ಯರತ್ನಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ.

ರಜಪೂತ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಆತ್ಮವೇ ಇದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ರೇಖೆ ಮೃದುತ್ವ ಅಥವಾ ಗಡುಸುತನವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಮಾನವ ಮನೋಕಾಮನೆಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಾರವನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಣಯ ವಿನೋದದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿರುವ ಪ್ರಿಯ–ಪ್ರೇಯಸಿಯರು ಹಾಲು (ಚಂದ್ರಮನ ಉಲ್ಲಾಸಕಾರಿ ಬೆಳದಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಸರಸಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರುಗಳ ದೇಹಾಕೃತಿಯ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾವ ಭಂಗಿ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಇವು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಆ ಮಧುರವಾದ ತನ್ಮಯತೆ, ಆಮೋದಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ನೋಡುವಾಗ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಆನಂದವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸತೋರಿದ ಕಲಾವಿದನ ಆನಂದವೂ ಅರಿವಾಗುವುದು; ಕಲಾವಿದನ ವಿಷಯತಲ್ಲೀನತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು.

ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ (ಉತ್ತರೀಯ) ಸಂಗೀತದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ರೋಮಾಂಚಕಾರಕವಾದ ನಾದಗತಿಯ ಓಘದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರಮದೆಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟವಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುವುದು. ಬೆಳ್ಳನೆಯ ನುಣುಪಾದ ದೇಹ, ಕೆಂದುಟಿಗಳು, ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಉಡುಪು ಇವೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರ ವರ್ಣಕೌಶಲ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಿಶೇಷಗಳಾಗಿದ್ದವು. ರಾಗ–ರಾಣಿಯರು, ರಮ್ಯವಾದ ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪ್ರೇಮಗೀತಗಳು–ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ರಜಪೂತ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭೆ ಎದ್ದುಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕವಿ ಕೇಶವದಾಸನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೫೧) ಕವನಗಳು ಅನೇಕ ಕಾಂಗ್ರಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾದವು. ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದ, ಪ್ರಣಯಕೋಪ, ವಿರಹತಾಪ, ಮಿಲನದ ಸಂತೋಷ–ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಲಾವಿದ ನಿರೂಪಿಸಿದ. ರಜಪೂತ ಕಲಾವಿದರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನಮೋಹಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವಷ್ಟು ಘನವಾಗಿ ವಿಶ್ವದ ಇನ್ನಾವ ಕಲೆಗಾರನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲ.

ರಜಪೂತ ಕಲೆ ಮೊದಲು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ರಜಪೂತ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ–ವೈಭವದಿಂದ ಮೆರೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಜಯಪುರದ ಕಲೆ ಅದರ ಸರಳ ರಚನೆ, ಮಂದವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಗಳೊಂದಿಗೆ ಜಯಪುರ ಕೃತಿಗಳು ನಯನಾಜೂಕಿನ ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಆದರೆ ಮೂಲ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದೆ ಪಂಜಾಬ್, ಹಿಮಾಲಯದ ಕೆಳಗಣ ನೂರ್‌ಪುರ, ಚಂಬಾ, ಬಾಸೋಲಿ, ಜಮ್ಮು ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರಾ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಈ ಶಾಖೆಯನ್ನು ಪಹಾಡಿ ಅಥವಾ ಪರ್ವತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ಪರಮೋನ್ನತ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾಟೋಚ್ ರಾಜರ ಆಡಳಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು.

ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಮತ್ತು ಸೊಬಗು ಮತ್ತು ಮೊಘಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾಂಗ್ರಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಮ್ಮೋಹಕವಾದವೆಂದು ಕೆಲವು ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇವುಗಳ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ ಬಹು ಸೊಗಸಿನದು. ತೇಹ್ರಿ ಘರ್ವಾಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಈ ಕಾಂಗ್ರಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು.

ಬಾಸೋಲಿ ಕಲೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದು ಬಹಳ ಸ್ಫುಟವಾದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವರ್ಣಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲೆಗೆ ಮೂಲಭೂತ ರಜಪೂತ ವಿಧಾನದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಧಾರಣೆ ಬಂದಿತು. ಬಾಸೋಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಂಚಾಚಿದಂತಿರುವ ಕಣ್ಣುಗಳು ವಿಶೇಷ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿವೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾದರಿ, ಸೊಗಸಾದ ಬಣ್ಣಗಳು, ರೇಖೆಗಳ ವಿಚ್ಛೇದಗತಿ ಈ ಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

ನೂರ್‌ಪುರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಸೋಲಿ ಶಾಖೆಯಲ್ಲಿನಂತಹ ಮುಖಭಾವಗಳೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಬಹು ಮೃದು ಮಧುರವಾಗಿದೆ. ಬಾಸೋಲಿ ಶಾಖೆಯಿಂದಲೇ ಜನ್ಯವಾದಂತಿದ್ದರೂ ನೂರ್‌ಪುರ

ಶಾಖೆ ಇನ್ನೂ ಸುಧಾರಿತವಾದುದು. ಸೊಂಪಾದ ಮರ – ಹೂಗಿಡಗಳ ರಮ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂದವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಈ ನೂರ್‌ಪುರ ಕೃತಿಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಪಹಾಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇವೆಯೆಂಬ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಬಹುದು.

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಿಂದ ರಜಪೂತ ಕಲೆ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಅನೇಕ ಕಾಂಗ್ರಾ ಮತ್ತು ಪಹಾಡಿ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ನಗರಗಳ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿದವು.ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಳಿಸಿಹೋದುದೂ ಪೂರಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಈ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ನೆರವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್‌ರವರು ವ್ಯಸನದಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: '೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿನಾಶಕಾರಕ ಭೂಕಂಪ ಸಂಭವಿಸಿತು; ಕಾಂಗ್ರಾ ಜಿಲ್ಲೆ ನೆಲಸಮವಾಯಿತು. ಈ ಅನಾಹುತದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಸತ್ತುಹೋದುದರ ಜತೆಗೇ ಕಲಾವಿದರೂ ಸತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ನೈಜ ದೇಶೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೊನೆಯ ಹಂತ ನಶಿಸಿಹೋಯಿತು'.

ಜೈನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು

ವರ್ಧಮಾನ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾಸಂತ ವರ್ಧಮಾನನ ಜೀವನ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲವು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಕೆಲವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಾಣಬರುವುದು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು ; ಸೊಬಗು, ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಏನೋ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಗೀಚಿದಂತಿವೆ; ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಗಳಂತಿವೆ. ಒಂದೆರಡು ಕೃತಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿಜ್ಞತೆಯ ಮಹತ್ತ್ವವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಪಾಲರ ಕಾಲ

ಪ್ರಾಚೀನ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಪಾಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ತಾರಾನಾಥ 'ದೊರೆ ದೇವಪಾಲನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯ನೇ ಶತಮಾನ) ಬಹಳ ಕುಶಲಿಗಳಾದ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದರು' ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸೊಬಗಿನ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಸುಂದರವಾದ ಆಕೃತಿರಚನೆ ಮತ್ತು ರಂಜಕವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾಲ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಜಂತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಆದರೂ ಅಜಂತಾಕಲೆಯ ಸತ್ವ ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಕಿತವಾದ ಭವ್ಯತೆ ಈ ಪಾಲ ಕಲೆಯುಲ್ಲಿದೆ.

ನೇಪಾಳಿ

ಟಂಕಾಗಳು ಮತ್ತು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ನೇಪಾಳಿ ಕಲೆ ಪಾಲರ ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಜನಿಸಿದ್ದು. ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ರೇಖೆಗಳು ಬಹು ಗಡುಸಾಗಿವೆ. ಭಾವಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಆದರೆ ಮಂಡಲಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನೇಪಾಳಿ ಕಲಾವಿದರು ತೋರಿರುವ ಮಾದರಿಗಳ ಅರಿವು, ಪ್ರಮಾಣಪರಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಟಿಬೆಟ್

ಅಂಧಕಾರಯುಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬೌದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು ಭಾರತದಿಂದ ಟಿಬೆಟ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳು ಬೆಳೆಯಿತು. ಟಂಕಾಗಳ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಮಾದರಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಅದ್ಭುತವಾಗಿವೆ. ಮಾಂಗ್ನಾಂಗಾ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಹಾರಾಡುವ ಅಪ್ಸರೆಯರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಅನುಪಮವಾದ ರೇಖಾವೈಖರಿ ತೋರಿಬರುವುದು.

ಬಂಗಾಳ ಜಾನಪದ ಚಿತ್ರಕಲೆ

೧೮-೧೯ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಿಜಜೀವನದ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಈ ಕಲೆ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ನೋಡುವವರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವಂಥ ಸತ್ತ್ವ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಋಜುತ್ವ, ವಾಸ್ತವತೆಗಳು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿವೆ.

ಬಂಗಾಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕಯುಗ

ಪ್ರಮುಖ ಬಂಗಾಳಿ ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರಾದ ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಮತ್ತು ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳವಳಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕೂಡಲೇ ಕೆಲವು ಉತ್ಸಾಹೀ ಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಇವರ ಸುತ್ತ ಸೇರಿದರು. ಇವರಿಗೆ ಇ.ಬಿ. ಹ್ಯಾವೆಲ್‌ರವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ದೊರೆಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆಜೀವಪರ್ಯಂತ ನೆರವು, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನಿತ್ತ ಹ್ಯಾವೆಲ್‌ರನ್ನು ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಲಾರೆವು.

ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥರು ಘನಾಕೃತಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು; ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಂಬಲ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನೀಂದ್ರನಾಥರು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬಹುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು.

ಈ ಬಂಗಾಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಏಕಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯೆಂದರೆ ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್. ಆದರೂ ಅಜಂತಾ ಅಥವಾ ರಜಪೂತ ಕಲೆಯ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಇವರುಗಳಾರಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಇವರುಗಳ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಮೂಲ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಉಜ್ವಲವಾಗಿಲ್ಲ. ಪೂರಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದ್ದ ಈ ಬಂಗಾಳಿ ಕಲಾವಿದರ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅಜಂತಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸತ್ತ್ವವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇ.ಬಿ. ಹ್ಯಾವೆಲ್‌ರವರು ಹೇಳಿದಂತೆ, 'ಅವನೀಂದ್ರನಾಥರಾಗಲಿ, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಲಿ ಅಜಂತಾ ಕಲಾವಿದರ ಅದ್ಭುತ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ,

ಇವರುಗಳು ಹಿಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವೈಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಖಂಡಿತ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.'

ಆದರೆ ಈ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಂತಹೀನತೆ, ವಿವರ್ಣತೆ ಕಂಡು ಬರುವುವು.

ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನಭ್ಯಸಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿನಿ ಅಮೃತಾ ಷೇರ್‌ಗಿಲ್ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರೂಪನಿರ್ಮಾಣ ವಿಧಾನಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಧುರವಾದ (ಅಥವಾ ಪಾರಿಶುದ್ಧವಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಾದಕರವಾದ) ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಳು.

ಹಿಂದಿನ ಭಾರತೀಯರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದಂತಿದ್ದರೂ ಈಕೆಯ ಭಾರತೀಯ ವಿಷಯಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೊಬಗಿದೆ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿತು.

ಆಮೇಲೆ ಜಾಮಿನಿರಾಯ್‌ರವರು ಬಂಗಾಳದ ಪತ್ತಾಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಸಲು ಶ್ರಮಿಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದರು. ಇವರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯ ಎದ್ದುಕಾಣುವುದು.

ಈಗ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಮದರಾಸು, ಮುಂಬಯಿ ಮತ್ತು ಲಾಹೋರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಚಿತ್ರಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಮುಂಬಯಿ ಕಲಾವಿದರು ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅವರುಗಳ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ವಿಷಯಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ 'ಭಾನುವಾರದ ವಿರಾಮ ವಿಹಾರಿ ಕಲಾವಿದರ' ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಈ ಪರತಂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಐರೋಪ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಿಕಾಸೋ, ಮ್ಯಾಟಿಸೆ, ಕ್ಲೀ ಮತ್ತಿತರ ಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಭಾರತೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು: ಇಂಥಾ ಕಲಾವಿದರು ಕೇವಲ ನಿಷ್ಪನ್ನರು; ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪುಟದಡಿಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಾ ಇವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಡರು!

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನುನಾವು ಪರೀಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಅಜಂತಾದಲ್ಲೊಂದು ಸಲ, ರಜಪೂತ-ಮೊಘಲ್ ಅವಧಿಯಲ್ಲೊಂದು ಸಲ ಈ ಕಲೆ ಬಹು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳಿದಿದ್ದುದನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಇಂದು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗಲೂ ನಾವು ಪೂರ್ತಾ ನಿರಾಶೆಯಿಂದಿರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

'ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಐರೋಪ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ಇಡೀ ತಲೆಮಾರನ್ನೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ, ಚೇತನ ನೀಡಬಲ್ಲ ಕಲಾಸಂಪತ್ತು ಅಜಂತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದೆ.' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಾವಿದ ಸರ್ ವಿಲಿಯಂ ರಾಥೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಭರವಸೆಯ ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಿಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತವಾಗುವತನಕ ನಮಗೆ ಮಹಾಕಲೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮುರಿದುಬಿದ್ದ ಭವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಏನು ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೆಲ್ಲಾ ಹಳೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಭಗ್ನಾವಶೇಷವನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅಜಂತಾ ಮತ್ತು ರಜಪೂತ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕಲೆ, ಜೀವನ, ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿದ್ದ ಆದರ್ಶ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಇಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಅತ್ಯಮೋಘವಾದ ಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬೆಳೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೃಕ್ಷದ ಬುಡಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೊಡಲಿಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುತ್ತಿದೆ.

'ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಡೀ ಜನಾಂಗದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸರ್ವಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಮಾರ್ಕೋಪಾಲಿಸ್ ಹೇಳಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ, ಧರ್ಮದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಬಲವಾದ, ದೃಢವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಜೀವನವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ತಾದ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲದು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬೇರುಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಿಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತವಾದಲ್ಲಿ, ನಾವು ಅದ್ಭುತವಾದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದೀಧಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದಿಸಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ
ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಎಂ.ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರಗೃಹ', 'ಚಿತ್ರಶಾಲೆ'ಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಆ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ. "ಲಲಿತಕಲೆಯ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾದ 'ಚಿತ್ರಕರ್ಮ'ಕ್ಕೆ ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೩೦೦) ಬಾರಿಬಾರಿಗೂ ಅನ್ವಯವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.....ಭಾಸನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಚಿತ್ರಗಾರರಾದರೋ ಅರಮನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೋಶಗಳನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಾದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಾಜರು ಚಿತ್ರರೂಪವಾಗಿ ಬರೆಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಯು ಚಿತ್ರಪಟಗಳಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ವಧೂವರರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ವಿವಾಹ ವಿಧಿಯನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು...ಅಂತೂ ರಾಜಗೃಹದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಗೋಡೆಗಳು ಮನೆಜನರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಸಹಜವಾದ ದೃಶ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಭಾಸಕವಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕ. ಆದರ್ಶಚಿತ್ರ ಆದರ್ಶ ಗುಣದಂತೆ ಸರ್ವರನ್ನೂ ರಂಜಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬುದೇ ಭಾಸನ ಮತ."[೧] ಕಾಲಿದಾಸನ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ.೪೦೦)

ಹೊಸಬೆಳಕು, ಮೈಸೂರು, 1960

೧. 'ಭಾಸನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ' ('ಸಂಭಾವನೆ')-ಶ್ರೀ ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಎಂ.ಎ.

ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಹೇರಳವಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಗತಿಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ "ಆತನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕುಡ್ಯಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು, ಮನೆಗಳ ಅರಮನೆಗಳ ಒಳಭಾಗಗಳನ್ನು, ಇರುಳನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಗವಿಗಹ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳನ್ನು, ಮನುಷ್ಯರ, ಕೋತಿಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು, ನಿತಾಂತ ಸುಂದರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ಅರ್ಧ ಮುಗಿಸಿದ, ಮುಗಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ತರತರದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು, ಕುಂಚದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಶಲಾಕಾ, ವರ್ತಿಕಾ, ತೂಲಿಕಾ, ಲಂಬಕೂರ್ಚ, ಚಿತ್ರಫಲಕ, ವರ್ಣ, ರಾಗ, ವರ್ತಿಕಾಕರಂಡ–ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ ಅವನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ."[೨]

ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೪೧) ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಗುಣಾರ್ಣವ ಅರ್ಜುನನು ನವಯೌವನ ಪ್ರಾಪ್ತನಾದನೆಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, "ಸಾಮಂತ ಚೂಡಾಮಣಿಯಮೆಯ್ಯ ಬಣ್ಣಂ ವಿಧಾತ್ರನೆಂಬ ಚಿತ್ತಾರಿಯ ವರ್ಣಕ್ರಮಂ ಗೆಯ್ದ ಕದಳೀಗರ್ಭಶ್ಯಾಮಮೆಂಬ ಬಣ್ಣದಂತಾದುದು." ಎಂದು ಪಂಪನ ಹೇಳಿಕೆ. ಅಭಿನವಪಂಪನ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೦೦) 'ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ನಾರದನು ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಂಡು ತಿರಸ್ಕೃತನಾಗಿ ಅವಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು, ಕೂಸಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವಳಿಂದ ಅಗಲಿ ಬೇರೆಯ ಕಡೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅವಳ ಅಣ್ಣ ಪ್ರಭಾಮಂಡಲನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಅದನ್ನು ತೂಗಹಾಕಿ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭಾಮಂಡಲನು ತಂಗಿಯೆಂದು ಅರಿಯದೆ ಚಿತ್ರದ ಹೆಣ್ಣಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದ ವರ್ಣನೆಯಿದು :

"ನೂಲಪವರ್ ಪವಣ್ಗೆಬರೆ ನಿಮ್ನ ಘನೋನ್ನತಮ ಪ್ರದೇಶಮಂ
ಫೋಲಿಸಿ ನಾರದಂ ವಿಷಮ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿಶಾರದಂ,

೨. 'ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ'–ಶ್ರೀ ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಮದಾರ, ಎಂ.ಎ., ಕ.ಸಾ. ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ.

ಬಾಲಿಯ ಮುದ್ದುಗೆಯ್ತ ಮುಮನಾಕೆಯ ರೂಪುಮಂ ಮಹಾ
ಲೀಲೆಯುಮಂ ದುಕೂಲಪಟದೊಳ್ ಬರೆದಂ, ಪ್ರತಿಬಿಂಬ
ವೆಂಬಿನಂ....." ಚಿತ್ರಪಟಮಂ ನೋಡಿ-
"ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ, ವರ್ಣ
ಕ್ರಮದಿಂ ಪ್ರತ್ಯೇಕಶೋಭೆ, ಚೆಲ್ವಿಂನಯುನ
ಕ್ಕಮರ್ದಂ ಮುಂದಿಡೆ, ಖೇಚರ
ನೆಮೆಯಿಕ್ಕದೆ ಬಯಸಿನೋಡಿ ಬರೆಪದ ಪೆಣ್ಣಂ"
ಆ 4, ಪ 89, 91

ಪ್ರಭಾಮಂಡಲನು ಮೂರ್ಛೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ನಮಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಕವಿಯ ಕೆಲವು ಶ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ. ನೂಲಿನ ಹವಣೆನಷ್ಟು ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗದಂತೆ ತಗ್ಗು ಎತ್ತರ ಉಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ, ಎಂದರೆ ಹೋಲಿಕೆ (ಸಾದೃಶ್ಯ–Similitude - ಮುಂದೆ ನೋಡಿ) ಬರುವಂತೆ ಬರೆದು ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಾಗಚಂದ್ರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ Three dimensional representation' (ತ್ರೈಪ್ರಮಾಣಿಕ ನಿರೂಪಣ: ಉದ್ದ, ಅಗಲ, ಗಾತ್ರ: ಇದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೆ.[೩] ಬಳಕೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಗೋಡೆ ಮತ್ತು ಫಲಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲದೆ 'ದುಕೂಲಪಟ'ದ ಮೇಲೂ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.* 'ಚಿತ್ರಪಟ' ಎಂಬ ಮಾತೂ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವೇನೆಂದರೆ, 'ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರತ್ಯೇಕಶೋಭೆ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು 'ಪರವಿದ್ಧ ಪರಿಣತಿ'ಯನ್ನೂ, ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಗುಣಗಳೂ ಒಂದೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೌಶಲದ ಲಕ್ಷಣ. (ಶ್ರೀ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿರುವವರು ಈ ಮಾತಿನ ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು.)

---

೩. When an object is so represented that we recognise it as having inertia we feel its power of resisting movement, or communicating its own movement to other bodies, and our imaginative reaction to such an image is governed by our experience of 'mass' in actual life-An essay in aesthetics: Vision and Design : Roger Fry.

* ಭಾರತದ ಇಂದಿನ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಕಾರರು ರೇಶ್ಮೆಯ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚೀಣೀಯರು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರವೀಣರು.

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೬೦) 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ ಭರತೇಶನ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ನೋಡುವ ಮುನಿದಡ್ಡ ಮೋರೆದೆಗೆವ ಕಾಳ್ಗೆ ।
  ಕೂಡೆರಗುವ ತಿಳಿವಂತೆ ।
ಮಾಡಿದ ಪೆಣ್ಗಂಡುಗಳ ರೂಪು ರಂಜಿಸಿ ।
  ಗೋಡೆಯೊಳಿದ್ದುವೇನೆಂಬೆ ॥
ಗಿಳಿಯನೋದಿಸುವಂತೆ ವೀಣೆಯ ನುಡಿಸುವಂ ।
  ತೊಲೆದು ಪಾತ್ರವನಾಡುವಂತೆ ।
ಪಳಪಳನೆ ಪೆಣ್ಣು ರೂಪಿನ ಚೆಲ್ವಪ್ರ ।
  ತ್ತೀಗಳಸೆವುವು ಭಿತ್ತಿಯೊಳು ॥
ಸುರರ ಖೇಚರರ ಪೆಣ್ಗಂಡು ರೂಪಲ್ಲಲ್ಲಿ ।
  ಬರೆದಿರ್ದುವಿವು ಬೊಂಬೆಯಲ್ಲ ।
ಸುರರು ಖೇಚರರು ನಾಟ್ಯವ ನೋಡಿ ಸುಖಿತಟ್ಟಿ ।
  ಪರವಶರಾದರೆಂಬಂತೆ ॥

ಇನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದರೆ, ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಗರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ನಿಪುಣರ ನೆರವನ್ನೂ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.[1] ಬೌದ್ಧ ತ್ರಿಪಿಟಕಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಕಾಮಸೂತ್ರಕಾರನಾದ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನು (ಕ್ರಿ.ಶ.೩.ನೇಶತ) ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಆರು ಅಂಗಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ರೂಪಭೇದಃ ಪ್ರಮಾಣಂಚ ಭಾವೋಲಾವಣ್ಯಯೋಜನಂ ।
ಸಾದೃಶ್ಯ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗಃ ಷಡಂಗಾಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾಃ ॥

ಈ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧. ರೂಪಭೇದ The knowledge of appearences.

೨. ಪ್ರಮಾಣ Correct perception, measure and structure.

೪. ಕೌಟಿಲ್ಯ-ಶ್ರೀ ಎಂ.ವಿ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್

೩. ಭಾವ Action of feelings on forms.

೪. ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನ Infusion of grace, artistic representation.

೫. ಸಾದೃಶ್ಯ —Similitude.

೬. ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ —Artistic manner of using the brush and colours (Tagore)[5]

'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ', 'ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ. 'ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ'ವಂತೂ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವೆಂಬುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯ. ದೇವತೆಗಳ ಮತ್ತು ಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರೂಪಚಿತ್ರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಟಿಬೆಟ್ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾದ ತಾರಾನಾಥನು ಭಾರತದ ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತ, ಬುದ್ಧನ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪೮೦) ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹ್ಸಿಯೆ–ಹೋ ಎಂಬ ಚೀಣನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೬ನೆಯಶ.) ಚೀಣರು ಭಾರತದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತುದಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಚೀಣೀಯರ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪದ್ಧತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆರು ಸೂತ್ರಗಳು ಕಾಮಸೂತ್ರಕಾರನ 'ಷಡಂಗ'ವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಚೀಣಾ, ಜಪಾನ್ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದೂರಪ್ರಾಚ್ಯದೇಶಗಳಿಗೂ ಬೌದ್ಧಮತದೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಹರಿದುಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ಬೌದ್ಧಭಿಕ್ಷುಗಳೂ ದೇಶವಿದೇಶಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡಿ ತಮ್ಮೊಡನೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಯ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚೀಣ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ದೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಬೌದ್ಧಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವವು ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ಕಾಣಬರುವುದು ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

೫.. Indian Painting—Percy Brown

ಕವಿಗಳ ಮಾತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ, ಸುಂದರಕಲ್ಪನೆ; ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾದುವು, ವಿಶ್ವಸನೀಯವಲ್ಲ; ಇನ್ನುಳಿದುವು ಅನುಮಾನ ಪ್ರಮಾಣಗಳು. ಆಧಾರಿತ-ಇಷ್ಟರಿಂದಲೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಸುದೈವದಿಂದ, ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶೋಧಕರ ಸಾಹಸದ ಫಲವಾಗಿ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು-ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣಗಳು-ಗೋಚರವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿವೆ.

ಚರಿತ್ರಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ್ದ ಮಾನವನ ಕುಶಲಕರ್ಮವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಉಳಿಕೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ Archibald, Carlleyle ಮತ್ತು J. Cock burn ಎಂಬಿವರು ಮಿರ್ಜಾಪುರದ ಬಳಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಶಿಲಾವರ್ಣಚಿತ್ರವೇ (Rock-painting) ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಕೃತ (Primitive) ಶಿಲಾಚಿತ್ರ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆರು ಮಂದಿ ಒಂದು ಘೇಂಡಾಮೃಗವನ್ನು ಮುತ್ತುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಅನೇಕ ಶಿಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಗೋಚರವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದವು (ಆಗಿನ) ಮಧ್ಯಪ್ರಾಂತಗಳ ರಾಯಪುರ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಿಂಘನಪುರದ ಬಳಿ Anderson ಎಂಬುವರು ಕಂಡುಹಿಡಿದುವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಆಕೃತಿಗಳೂ, ಪಕ್ಷಿಗಳು, ಕಾಡುಕೋಣ, ಹಂದಿ, ಆನೆ, ಮೊಲ ಮತ್ತು ಜಿಂಕೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬೇಟೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ಕೆಲವು ಜ್ಯಾಮಿತೀಯ ಚಿತ್ರಾಕೃತಿಗಳೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಕೆಂಪು, ನಸುಹಳದಿ ಮತ್ತು ಪಾಟಲ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಸಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ, ಬೇರೆಬೇರೆಯ ಕಾಲದವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅತ್ಯಂತ ಮೊದಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶೋಧಕರು ಅವು ಉತ್ತರ ಶಿಲಾಯುಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವೆಂದೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೊದಲ ಸಹಸ್ರಯುಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಸಿಂಧೂದೇಶದ

ಹರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೋವಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩,೫೦೦-೪,೦೦೦ ಎಂದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಶಿಲಾಯುಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು; ಏಕೆಂದರೆ, ತಾಮ್ರದ ಉಪಯೋಗವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿದೆ. ಇದೇ ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೋವಿಗೆ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಶಿಲಾಯುಗದ ನಿವೇಶನಗಳೂ ಗೋಚರವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶಿಲಾಯುಗದ ಬಂಡೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪,೦೦೦ ಕ್ಕೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕಾದೀತೇನೊ. ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ, ಭಾರತದ ಬಂಡೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯ ಇನ್ನೂ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.[೬]

ಭಾರತದ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಬಗೆಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಕೆಲಸಗಳೂ (ಗೋಡೆಯ ಚಿತ್ರಾಲಂಕರಣ, ರಂಗೋಲಿಯ ಹಸೆಗಳು, ಲೋಹಪಾತ್ರೆಗಳ ಮೇಲಣ ನಕಾಸೆಗಳು, ಬಾಗಿಲುವಾಡ, ತೊಲೆ, ಕಂಬ, ಪೀಠ ಮೊದಲಾದ ಮರದ ಚಿತ್ರಕೆತ್ತನೆಗಳು) ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇದು. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು "ನಿಷ್ಪನ್ನಪ್ರಾಕೃತ ಕಲೆ" (Derivative Primitive Art) ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ಕೊಡಬಹುದು: ಕಾಲಿದಾಸನ ಮೇಘದೂತದಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲಿನ ಎರಡು ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಂಖ ಪದ್ಮಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಮನೆಯ ಗುರುತು ಹಿಡಿಯಬಹುದೆಂದು ಯಕ್ಷನು ಮೇಘಕ್ಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶಂಖ, ಚಕ್ರ, ಪದ್ಮ ಮೊದಲಾದ ಶುಭಸೂಚಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. (ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ವರ್ಷವರ್ಷವೂ ಸುಣ್ಣ ಬಳಿದಾಗ ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಚಂದ್ರದ ಕಾರಣೆ ತೆಗೆದಮೇಲೆ, ಗಿಣಿ ಕುಳಿತ ಕಮಲಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯೂ ನಾನೂ ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆವು.) ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಇದು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ.

---

೬. Primitive Art: L. Adam, pp. 87-88

ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲಾಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಪ್ರಥಮ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಲಾದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೂ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮಧ್ಯಪ್ರಾಂತಗಳ ರಾಮಘರ್ ಬೆಟ್ಟದ ಬಳಿಯ ಜೋಗಿಮಾರ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವೆಂದು ಊಹೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಮಕರ ಮೊದಲಾದ ಜಲಚರ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಅಂಚುಕಟ್ಟಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಪ್ರಮಾಣಗಳು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಾಗಲಾರವು; ಏಕೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಗಳ ಕಲೆ ಬಹಳ ಅಪರಿಣತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿವೆ; ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಪ್ರಮಾಣಗಳು ಕವಿಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ–ವಾದದ ಮಟ್ಟಿಗೆ. ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳೋ? ಅವುಗಳ ಸೂತ್ರಗಳು ಒಂದು ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಕಲೆಯೇ ಆಗಲಿ–ಮೊದಲು ಕೃತಿ; ಬಳಿಕ ಸೂತ್ರ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರಾಕೃತವೆಂಬ ಪದವನ್ನು 'ಅಕೃತ್ರಿಮ ಸರಳತೆ' ('A certain naivte of inspiration and simplicity of vision') ಎಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಾಲಪುರುಷ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಬಲ ಶತ್ರು. ಈ ಕಾರಣ ಆ ಪ್ರಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಶವಾಗಿ ಕೆಲವು ಅಪರಿಣತ ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆಯೆಂದರೆ ಸಾಹಸದ ಊಹೆಯೇನೂ ಆಗದು.

ಒಂದು ಪೂರ್ವಪರಂಪರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೆನ್ನುವ ಮಾತು ಪವಾಡಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯಕಾರಣಗಳಿಂದ (ಉದಾ: ಪರಕೀಯ ಆಕ್ರಮಣ) ರುಚಿ, ಶೈಲಿಗಳು ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಬಹುದು; ಆದರೆ ಆಳದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಪರಂಪರೆಯ ತಾಯಿಬೇರು ಕಾಣದಂತೆ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಾಕೃತಕಲೆಯ ಅವಶೇಷಗಳು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಒಂದು ಬೇರು; ತಾಯಿಬೇರು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ; ಇತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಮಾಣಗಳೂ ಇವೆ; ಆ ವೃಕ್ಷ ಒಮ್ಮೆ ಸೊಂಪಾಗಿ ಹೂಬಿಟ್ಟುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಸುದೈವದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ನೆಯ

ಶತಮಾನದಿಂದ ೭ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಬೌದ್ಧಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಬಾಗ್, ಹೈದರಾಬಾದ್ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಅಜಂತ, ಎಲ್ಲೋರ, ಪುದುಕೋಟೆ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್, ಸಿಂಹಳದ್ವೀಪದ ಸಿಗಿರಿಯ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದುವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೇ ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಅರಮನೆಗಳು ಅಳಿದುವು, ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಅಳಿದವು; ಅರಣ್ಯದ ಮಧ್ಯದ ಗುಹೆಗಳು ಪರಕ್ರಾಂತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಳಿದುವು. (ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೆಲ್ಲ, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದು.) ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಚಿತ್ರಮಾದರಿಗಳು ಅಪರಿಣತವಾಗಿದ್ದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆಯಿತೆನ್ನುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಅಜಂತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆ. (ಎಲ್ಲ ಗುಹೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ರೂಢಿ.) ಪರಿಪುಷ್ಟವಾದ ಪೂರ್ವಪರಂಪರೆಯ ಅಡಿಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟದ ಸುಂದರಸೌಧ ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪೀತು. ಎಷ್ಟೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೆಂದರೂ ಕವಿಗಳ ಮಾತು ಅವರ ಪೂರ್ವದ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಅಜಂತ ಮೊದಲಾದ ಗುಹೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳೂ (Reproductions) ರಚಿತವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿವರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಲವೆಡೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಗಳ ಮನವರಿಕೆಯಾಗದು. ಮೂಲಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಅವನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಗಳ ಮಹತ್ತಿಗೆ ಅವುಗಳ ಬೃಹತ್ತೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಚಿತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಳೆತ್ತರಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಮೆಯವು. ಮುಖ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಹೋನ್ನತವಾಗಿವೆ: ಅವುಗಳ ಮಹೋನ್ನತಿ ಈಜಿಪ್ಟ್ ದೇಶದ ದೊರೆಗಳ ಮಹಾಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ ಗೊಮ್ಮಟಮೂರ್ತಿಯ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಎಣೆಯಾದುದು. ಚಿತ್ರಗಳು

ನಿರೂಪಿಸುವ ವಸ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೌದ್ಧಜಾತಕ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳು; ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ. ಆದರೂ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಲೋಕದ ತುಂಬುಜೀವನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಸಮರಸವಾಗಿ ಬೆರೆತು, ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿನ ಬಾಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕತೆ, ದಿವ್ಯ ರಮಣೀಯತೆ; ಅಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂಥ ಹಿತವಾದ ಮಿತವಾದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ–ಇವೆರಡರ ಮಧುರ ಮಿಲನವೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೀವಾಳ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ತಟ್ಟನೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರದ ಯೋಜನೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಉಚಿತವಾದ ನಿಲುವು; ಆ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಕೋಮಲತೆ, ಘನತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ; ಭ್ರೂಭಂಗಿ, ದೃಷ್ಟಿನಿಕ್ಷೇಪ, ಮಂದಹಾಸ, ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ–ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊರಪಡುವ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಪಮ ಸ್ಥಿರಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾಹಕ, ಭಾಷೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ, ಕಳೆತುಂಬುವಂತೆ, ವರ್ಣಕ್ರಮಃ ಪರಿಣಾಮಸಿದ್ಧಿ, ಭಾವಪೂರ್ಣ ಲಾವಣ್ಯ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆಹೇಳಿದ 'ಷಡಂಗ' ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಗಳು ಉತ್ತಮ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳು. ಹೀಗೆ, ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಗಳದ್ದು ಒಂದು ಮಹಾ ಶೈಲಿ ಎನ್ನುವಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಫಲರೂಪ, ಸಿದ್ಧಿ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅಜಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆ ಪ್ರಾಚೀನ, ಆದರೆ ಪ್ರಾಕೃತವಲ್ಲ; ಬೌದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಆಮೇಲೆ ಗುಪ್ತರಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಂಡ ಹಿಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಲೆ.

ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಹರಿದುಕೊಂಡುಬಂದ ಏಕಪ್ರವಾಹವಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಈಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರುತ್ತಿತ್ತೋ ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಅದು ವೈಭವದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಾಳಿತು; ಅಜಂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೂವಾಗಿ ಅರಳಿತು. ತರುವಾಯ ಮಹಮ್ಮದೀಯರ ದಾಳಿಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಅದರ ನಡೆ ನಿಂತಿತು. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಮಾದರಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಹುಶಃ ಅಳಿದುವು; ನಮ್ಮ ಪುಣ್ಯದಿಂದ

ಅರಣ್ಯಮಧ್ಯದ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಉಳಿದವು. ಆದರೂ, ಈ ಕಲೆ, ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಮೊಗಲರ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಪಾರಸೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿ, ಭಾರತೀಯ ರಜಪೂತಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಮೊಗಲಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು, ಕೆಲವುಕಾಲ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹರಿಯಿತು. ಹೊಸ ನೀರು ಬಂದು ಸೇರಿತು; ಆದರೆ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಮೊಗಲರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಖಿಲವಾದಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಈ ದೇಶೀಯ ಕಲೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ದಖನ್ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳ ಮತ್ತು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೂ ತರುವಾಯ ತಿರುವಾಂಕೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿದ್ದು, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಆಂಗ್ಲರ ಆಡಳಿತ ಮೊದಲಾದಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಜ್ಞಾತವಾಸ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಬೀಳತೊಡಗಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕೀಳೆನಿಸಿದ 'ವಾಸ್ತವ' ಮಾರ್ಗದ ಅಂಧಾನುಕರಣ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಇಂಥ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ತಯಾರುಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಕಲಾಶಾಲೆಗಳೂ ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ಭಾರತೀಯರು ಈ ಅತಿ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ, ಅತ್ತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಂಚದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಅರಿಯದವರಾಗಿ, ನಮ್ಮದೆಂದುಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಗುಣಗಳೂ ನಮ್ಮ ಮೈಗೂಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಅಜಂತ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ವಂಗದೇಶದಲ್ಲಿ ಅವನೀಂದ್ರ ಠಾಕೂರರ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ 'ವಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವೊಂದು ಮೂಡಿ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಕಡೆಗೂ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಹರಿಯಲು ಮೊದಲಾಯಿತು. ಈಗ ನಿಜವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಗಳು ಜನಾದರಣೆಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಪ್ಪು, ಚಿತ್ರಕಲೆಯದಲ್ಲ; ಜನಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ

ಇಲ್ಲದಿರುವುದು. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಜನ ಮೊದಲು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಇದ್ದಿತೆಂದೂ, ಅದು ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಕೀಳಾದುದಲ್ಲವೆಂದೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಚಿತ್ರಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಕೂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಾರಭಾಗವನ್ನೂ, ನಮ್ಮ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ತೆರೆದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈಗಣ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಾಡಾಗಬೇಕು. ಜನರಲ್ಲಿ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ದರ್ಜೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ದರ್ಜೆಯವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯಬೇಕು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಜನಜೀವನ ಕಲಾಮಯವಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ. ಕಲೆಗೂ ನಿತ್ಯಜೀವನಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ 'ರಿಪಬ್ಲಿಕ್'ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿರಬಹುದು: ಆದರೆ ನಮ್ಮ 'ರಿಪಬ್ಲಿಕ್'ನಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಿರಬೇಕು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಬಿ.ಎಸ್. ಗೌಡ, ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ

ಜಗತ್ತು ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಏರಿಳಿತಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಆಯಾ ಕಾಲದ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾನದಂಡಗಳೆಂದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ನನ್ನ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗವೇ ಕಲಾಮಯವಾಗಿರುವಾಗ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮಾನವ ಕುಲವು ಇದರಿಂದಲಾದರೂ ಹೊರಗೆ ಇರಬಲ್ಲುದೆ? ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮಾನವನು ನಿಸರ್ಗದಿಂದಲೇ ಕಲಿಸಲ್ಪಡುವನೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಸಾಹಿತಿಯಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಕಲಾಮಯಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಅದರ ಸಂಗಡವೇ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನದಷ್ಟು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಇದ್ದವು. ಎಂದರೆ : ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಬೆರೆತುಹೋಗಿದ್ದುವು. ಸಂಸ್ಕಾರವು ಜೀವನವಾದರೆ ಕಲೆಯು ಭಾವವಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ,ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು, ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವು ಧರ್ಮಪ್ರೇರಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಕೇವಲ ಇತ್ತೀಚಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದುವು. ಮತ ಧರ್ಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕಲೆಗಳನ್ನಳೆಯುವಾಗ, ಅವು ಆಯಾಕಾಲದ ಜನತೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಸೂಚಿಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸೋಣ.

ಹಕ್ಕಿಗಳು ಎಂದರೆ ಕೋಗಿಲೆ, ಭ್ರಮರ ಇವುಗಳು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ, ನವಿಲು ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳು

'ವಿಭೂತಿ', ಗಿರಿಯಾಪುರ., 1961

ಕುಣಿದಂತೆ, ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಕುಣಿದ. ಆದರೆ ಅವಶ್ಯ ಬಿದ್ದಾಗ ತಾನು ನೋಡಿದುದನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅನುಭವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮುಂದೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವಾಗ ಸಂಕೇತಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡನೆಂದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದುವೆ ಚಿತ್ರಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಹರಪ್ಪ ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರಲಿಪಿಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅದಂತಿರಲಿ, ಇಂದಿಗೂ ವ್ಯವಹಾರ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುವ ಚೀನಿ, ಜಪಾನಿ ಭಾಷೆಗಳು ಚಿತ್ರಲಿಪಿಯ ಸುಧಾರಣೆ ಹೊಂದಿದ ರೂಪಗಳಾಗಿವೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಲಿಪಿಯು ಮಾನವ ಜೀವನದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಬರುಬರುತ್ತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸಿಂಗಾರ ಸಾಧನಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಯಿತಲ್ಲದೆ ಅದುವೇ ಸಿಂಗಾರವೆನ್ನುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಉದಾ: - ಕುಂಬಾರ ಮಡಿಕೆಯನ್ನು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಕಲಾಮಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಎಂದರೆ ಕಲೆಯೇ ಸಿಂಗಾರವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಗಡ ಅವರವರ ವಿಚಾರಗಳು ಬದಲಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಅವರವರ ನೋಟದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬೇರೆಯಾಗದಂತೆ ಅವರ ವಿಚಾರ, ನೋಟವೂ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸಂಗಡ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ತಾನೇ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಂತ ಎಷ್ಟು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗದಿರದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಮೈಕೆಲೇಂಜಲೊ, ರಾಫೆಲ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ ಭಾರತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ (Realistic) ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಭಾರತವು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಕಲೆಗೆ ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಇವರ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ವಿಚಾರಗಳೇ ಕಾರಣ. ಯಾರ ವಿಚಾರ ಸಾಮಾನ್ಯವಿರುವವೋ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟದವು ಮತ್ತು

ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಯಾರ ವಿಚಾರದ ಬಲವು ಹೆಚ್ಚಾಗುವದೋ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರ ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಚಿತ್ರವಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರಿಸದೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವೇ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳಾಗುವವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು (ವಾಸ್ತವಿಕ) ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರದಿಂದ ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಿಗೆ ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ನೆರಳು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಬೆಳಕು (Shade and Light) ಮತ್ತು ದೂರ ಹೋದಹಾಗೆ ಸಣ್ಣಾಗಿ ಕಾಣುವದು (Perspective) ಎಂದರೆ ಇದ್ದದ್ದು ಇದ್ದಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಇಂಥ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ತೊರೆದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸು ಉಂಟು. ಉ:-ಹರಿಹರನು ಕಾವ್ಯದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದನೆಂದರೆ 'ರಗಳೆ'ಗೂ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸು ಉಂಟು. ಅದರ ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ವಿಚಾರಗಳು ಬೆರೆತಾಗ ನೋಟವೂ ಅದರ ಸಂಗಡ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇವರ ವಿಚಾರಗಳೂ ನೋಟಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದವು. ಛಾಯೆ, ಬೆಳಕು (Shade and light) ದೂರ ಹೋದಂತೆ ಸಣ್ಣ ಕಾಣುವಿಕೆ (Perspective)ಯನ್ನು-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ತೊರೆದರೆಂದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅವು ಇದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಡದೆ ತಮಗೆ ಬೇಕಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯಯೋಗ್ಯತೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೇನು? ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು? ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು. ಇಷ್ಟು ವಿಚಾರಿಸಿ ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲಿ? ಇದ್ದುದನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಗೆ ನೋಡಿ ಛಾಯೆ ಇದ್ದ ಕಡೆ ಛಾಯೆ, ಬೆಳಕು ಇದ್ದ ಕಡೆ ಬೆಳಕು ಮೂಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲಿ?! ಇಷ್ಟು ಅಂತರವಿದೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ. ಇದೇ ಭಾರತೀಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ.

ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಓರ್ವ ಜೀವನ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡ

ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. (೧) ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆ (೨) ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಕಲೆ (೩) ಮೊಗಲರ ಚಿತ್ರಕಲೆ (೪) ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ.

ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಅದರ ದೊಡ್ಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ: ಅಜಂತಾ ಮತ್ತು ಬಾಗಾ ಗವಿಗಳಾಗಿವೆ.

ವಿಶ್ವದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಸ್ತಿಭಾರವಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಯೋಗ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಜಂತಾ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಶಾಲ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತದ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಆಗಿನ ಸಮಕಾಲದ ರಾಜರ, ಮಹಾರಾಜರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳ ಸುಂದರ ಕಲಾಮಯ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ತಕ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಹು ಅಂಶ ನಾಶವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕೃತಿಗಳು ಕಲೋಪಾಸಕರನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಬೆಲೆಯನ್ನರಿತ ಮೇಜರ್‌ಗಿಲ್, ಲೇಡಿ ಹಿರಿಂಗ್ ಹೇಮ್, ಇವರುಗಳ ಸಾಹಸ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಹೈದರಾಬಾದ್ ಸರಕಾರದ ಸಹಾಯದಿಂದಲೂ ಅಜಂತಿಯ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟವೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಪೂರ್ವ ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಅವುಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಕೆ ಇತ್ತರು. ಅನೇಕ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೂ ಕಲಾವಿದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವ ಬೌದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಆತಂಕವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ-ಧರ್ಮದ

ಪ್ರಭಾವವಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರ ವಾದವಿದೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಕಲಾವಿದನು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಂಥ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಮಹತ್ವಕೊಡದೆ ಈ ಗವಿಗಳು ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ದರ್ಪಣದಂತಿವೆಯೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸುವರ್ಣ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿರುವ ಈ ಗುಹೆಗಳು ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯಗಳಂತೆ ನಿಂತಿವೆ. ಇವು ಭಾರತದಲ್ಲಷ್ಟೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರದೆ ನೆರೆ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಾದ ಬರ್ಮಾ, ಚೀನ, ಜಪಾನ್ ಮತ್ತು ಲಂಕೆಯವರೆಗೂ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕಲಾವಿದರು ಬುದ್ಧನ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರಲ್ಲದೆ ವಿಶಾಲ ತತ್ವವನ್ನು ಸಾರುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬುದ್ಧನ ತತ್ವಗಳು ಅಮರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷರ ಸುಂದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಜಂತದ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಗಳಾದ ಅವಲೋಕಿತೇಶ್ವರ ಪದ್ಮಪಾಣಿ (ನೀಲಕಮಲ ಹಿಡಿದ ಬುದ್ಧನ ಚಿತ್ರ) ಎಷ್ಟು ಕರುಣಾಮಯಿಯೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕೂಡ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿತ್ರಕಾರರ ವಿಶ್ವತೋಮುಖ ದೃಷ್ಟಿ

ಅಜಂತಿಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನೋಟಕ್ಕೂ ಕಲಾವಿದನ ನೋಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಜಂತ ಗುಹೆಗಳ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋಣದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರರಿಯರು. ಅದನ್ನೇ ಅಜಂತದ

ಕಲಾವಿದರು ಸಾಧಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಮಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತರಗೆಲೆ ಬಣ್ಣದ ಗಿಡಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಗೌರವ ಕೊಟ್ಟರು. ರಾಜನಿಗಿದ್ದ ಗೌರವ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೂ ಕೊಟ್ಟರು. ರಾಜನು ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಒಡೆಯನು, ಅಧಿಕಾರವುಳ್ಳವನು ಎಂದು ಅವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಉಳಿದ ಪ್ರಜೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಉಪೇಕ್ಷೆಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಸುಂದರವಾದ, ಕೋಮಲ ಕಮಲವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ತರಗಲೆ, ಒಣಗಿದ ಗಿಡ, ಬಂಡೆಗಲ್ಲು, ಇವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅಶ್ರದ್ಧೆ ವಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬುದ್ಧನ ಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರಲ್ಲದೆ ಗೂಳಿ, ಕೋಳಿಗಳ ಕಾದಾಟವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಸಿಟ್ಟನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಚಿತ್ರಕಾರರ ವಿಶ್ವತೋಮುಖಿ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಣ್ಣಿನ ನಿರೂಪಣೆ

ವೇದಗಳು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ತಿಳಿದಂತೆ ಅಜಂತೆಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯನಿಧಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗುವ ಭಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ, ಅದೆಷ್ಟು ಕೋಮಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಚಿತ್ರಕಾರರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು.

"ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿದ ಚಿತ್ರ 'ತಾಯಿ ಮಗು'. (ಗುಹೆ ೧೭) ಭಿಕ್ಷುವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ತಥಾಗತನ ಎದುರಿಗೆ ತಾಯಿ, ಮಗ, ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ತಾಯಿ ಮಗುವಿನ ಕೈಯಿಂದ ತಥಾಗತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷೆ ಹಾಕಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಮಗುವಿನ ತೋಳುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭಿಕ್ಷೆ ಹಾಕಿಸುವಂತೆ ಅವಳ ನೋಟ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿದೆ. ತಾಯಿಗೆ ಮಗುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಪಾರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಚಿತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತಲ್ಲದೆ ಭಗವಂತನ ಕಟಾಕ್ಷ ಮಗುವಿನ ಮೇಲೆ ಬೀಳಬೇಕೆಂಬ ತ್ಯಾಗ ಮನೋಭಿಲಾಷೆ ಅವಳದಾಗಿದೆ." ಇಂಥ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಭಾವಪೂರಿತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಈ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯ

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಯಾವುದನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಿ ಅದು ಯಾವ ಜಾತಿಯದು ಮತ್ತು ಯಾವುದರ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವರು. ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಭಿತ್ತಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆಕಾಶವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿರಳವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಬಹುದು.

ಭಾರತದ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ರೇಖೆ ಇಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಜಂತೆಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ರೇಖೆಗಳು (Accemted Lines) ಒಂದೆಡೆ ದಪ್ಪವಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ತೆಳುವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಕಾಣದಂತೆ ಆಗುತ್ತವೆ. ಸುಳಿವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂಭಾಗದ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಸಹಾಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಬಣ್ಣಗಳ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಒಳ್ಳೇ ತೂಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಬೇಸರ ಬರಕೂಡದು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಗೋಡೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಬೇಸರ ಬರಕೂಡದು. ಬಣ್ಣಗಳಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರ ಪರಿಪೂರ್ಣಹೊಂದದು. ಅವರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜನಗಳು, ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ನೋಡುವವನ ಕಣ್ಣು, ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಮೇಲೆ ಸುಳಿದೀತು ? ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರದ ತೂಕ (Picture ballance)ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಜಂತೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಅವರ ವಿಷಯಗಳು ಒಂದೊಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರದೆ ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಹೀಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಗಳು ಗವಿ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಗವಿಯೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಕುಶಲತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧ ಇಲ್ಲವೆ ರಾಜನ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಂದೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಜನಗಳಿಗಿಂತ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳ ಗಾತ್ರ, ಎತ್ತರ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೋಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಿಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ದೊಡ್ಡವರೆಂಬ ಭಾವನೆ ಮೂಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಅಜಂತ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಛಾಯೆ, ಬೆಳಕುಗಳ ಉಪಯೋಗ

ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇದರಂತೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮನೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ, ಎಂದರೆ ಇವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರೀತಿಯು ವಿಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗಾಯಿತು.

ಅಜಂತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವು ಹೃದಯದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ, ವಿಚಾರವೆಂಬ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮಸುಕುಮಸುಕಾಗಿ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುವು. ಇಷ್ಟು ಸಿಂಗಾರಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ ಉಂಟೆಂದು ನಿಪುಣ ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಶ್ರೀ ಗ್ರಿಫಿಷ್ ನಿಯೋಗರವರ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಗೆ ಹೊಂದುವದೇ ಇಲ್ಲ.

ಇದರ ನಂತರ ಬಂದ ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶದ ಗ್ವಾಲೀರ್ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ 'ಬಾಗ್ ಗವಿಗಳು' ಅಜಂತದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಸ್ವೀಕಾರಾನಂತರದ ಅಶೋಕನ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ಛಾಯೆ, ಬೆಳಕು, ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ.

ಅಜಂತ, ಬಾಗ್ ಗವಿಗಳಲ್ಲದೆ ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್ (ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ) ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಇಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣೆಯಾದವೆಂದೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಆ ನಂತರ ಜಿನುಗು (Miniature) ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದುವರೆಗೆ ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ಪಾಲಾಪರಂಪರೆ (೯ ರಿಂದ ೧೨ನೆ ಶತಮಾನ) ಬೆಂಗಾಲ, ಪೂರ್ವ ಭಾರತ, ಗುಜರಾತ ಪರಂಪರೆ (೧೧ರಿಂದ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನ) (ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತ) ಯ ಜಿನುಗು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಾಲ ಪಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಹಾಯಾನ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಉದ್ವೇಗ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ವಕ್ರ ಸುಳುವು, ಮೃದುವಾದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ನಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಪೂಜನ ಪರಮಿತ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ೧೧ ಮತ್ತು ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಇವೆ.

ಗುಜರಾತದ 'ಪಾಲಾ' ಜಿನುಗು ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯು ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು. (೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ) ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ತಾಳೆಗರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ಜಿನುಗು ಚಿತ್ರಗಳು; ಎರಡನೆಯದು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೫೦ ರಿಂದ ೧೪೫೦) ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ. ಮುಂದೆ ಒಳ್ಳೆ ಮಟ್ಟದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರುವವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರೊಫೈಲ್ (Profile) ಮುಖಗಳು, ಚೂಪಾದ ಮೂಗು, ಕಮಲಗಣ್ಣುಗಳು ಇದ್ದು ಈ ಚಿತ್ರಗಳು $2^1/2$" $2^1/2$" ಅಳತೆಯುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದೆಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂಭಾಗ ಇಟ್ಟಂಗಿ ಎಳ್ಳೆಯ ಬಣ್ಣದಂತಿದ್ದವು. ಅನಂತರದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾರ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೈನಮತದವು, ಅನಂತರದ ಚಿತ್ರಗಳು ವೈಷ್ಣವ ಇಲ್ಲವೆ ಹಿಂದೂಧರ್ಮದ ಚಿತ್ರಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಜೈನಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಕಂಡೆವು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ವೈಷ್ಣವ ಇಲ್ಲವೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಕಾಲವನ್ನಿಷ್ಟು ನೋಡೋಣ.

ವೈಷ್ಣವ ಇಲ್ಲವೆ ಹಿಂದೂ ಚಿತ್ರಗಳು

'ಪಾಲಾ' ಗುಜರಾತಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ವಿಷ್ಣುವಿನ ವಿಷಯವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ. ಉದಾಃ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಬಾಲಗೋಪಾಲ ಸ್ತುತಿ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಮದ ವಿಷಯಗಳೂ ಇವೆ.

'ವಸಂತ ವಿಲಾಸ' ಎಂಬ ಬಟ್ಟೆಯ ಸುರುಳಿ ಚಿತ್ರಗಳು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪ ರಿಂದ ೧೫) ವಸಂತಕಾಲದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕವಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ರಾಜಸ್ತಾನದ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಾರಂಭದೆಸೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿವ್ವಳ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಚಿತ್ರದ ಓಜಸ್ಸು, ಕ್ಷೀಣ ಮತ್ತು ಸರಳ

ರೇಖೆಗಳು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಶಿಂಗಾರಪೂರ್ಣ (Decorative) ಮತ್ತು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ರಾಜಸ್ತಾನದ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತ ಕಲೆಯ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿವೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪುವರ ಮನಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ರಾಜಸ್ತಾನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನುಗು ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಳ ನಯವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ ಭಾರತದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನದ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ನಿವೇದಿಸುತ್ತವೆ. ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು "ರಾಜಸ್ತಾನ ಕಲೆಗಾರರು ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಕಲೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅರ್ಹರು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಜನಗಳ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆಯಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕವಿತೆ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ. ಇವು ಅವರ ಜೀವನದ ಸಂಗಡ ಬೆರೆತುಹೋಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕಾರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಮ.

ಕಲೆಗಾರರು ಒಳ್ಳೆ ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಟೆಂಪರಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿತ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತೋರೆದು ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ರಾಜಸ್ತಾನ ಮತ್ತು ಹಿಮಾಚಲ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿವೆ. ಅವರ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಷಯಗಳೆಂದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಕಾಲಚಕ್ರ, ಸಿಂಗಾರ, ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರೇಮ, ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರ ಮಿಲನ, ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳು-ಇದಲ್ಲದೆ (ಋತುವರ್ಣಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳು) ರಾಗಮಾಲತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಗಮಾಲತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಾಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕದ ಮಟ್ಟ ಉಚ್ಚವಾಗಿದ್ದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತದ ಯಾವ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಭಾರತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿದೆ. ರಾಗದ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆದು ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸೃಷ್ಟಿಯು ಭೌತಿಕಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯೆನ್ನುವಂತೆ ಮಾಡಿತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಃ ತೋಡಿರಾಗ–ಒಬ್ಬ ಸುಂದರ • ಮಹಿಳೆಯು

ವೀಣೆಹಿಡಿದು ಹಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದರ ಮಿಡಿತವು ಮಿಂಚುಬಣ್ಣದ ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಯುವತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವದೆಂದರೇ ಉದಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಯವ್ವನದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಚೇತರಿಸುವದು.

ರಾಜಸ್ತಾನದ ಜಿನಗು ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವವು (ಪಹಾಡಿ) ಗುಡ್ಡಗಾಡು ಜಿನಗು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಜಮ್ಮು, ಬಾಸೋಲಿ, . ಚಂಬ, ನರಪೂರ್, ಕಾಂಗ್ರಾ, ಕುಲು, ಮಂದಿ ಮತ್ತು ಸುಕೇಟಗಢವಾರಿನ ದಕ್ಷಿಣ ಪ್ರದೇಶದ ಉಪಪಾಂಡಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ೧೮ನೇ ಮತ್ತು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕಾಲದ ಊರ್ಜಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾಂಗ್ರಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಚಲ್ಲಾಟ ಮತ್ತು ರಾಧೆಯ ಸಂಗಡ ಪ್ರಣಯಲೀಲೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇವೇ ಇವರ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. ಬಾಸೋಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ವಾಡಿಕೆಯಂತೆ ಒಳ್ಳೆ ನಿಚ್ಚಳ ಬಣ್ಣಗಳು, ಸಂಜೀವಭಾವ, ಗತಿ, ವಿಶಾಲ ರಚನೆ, ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದ ಬಣ್ಣದ ಸಮರಸವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಗುಡ್ಡಗಾಡು ಪ್ರದೇಶದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿವೆ.

ಮೊಗಲರ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಮೊಗಲರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪೋಷಣೆಗೊಂಡು ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ನೂತನ ಯುಗವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅಕ್ಬರ್ ಬಾದಷಹನಿಂದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ನಾಡಿನ ನಾಲ್ಕು ನಿಟ್ಟನಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಔತಣಕೊಟ್ಟು ಕರೆಯಿಸಿದನು. ರಾಜಸ್ತಾನ, ಗುಜರಾತ್ ಕಲೆಗಾರರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪರ್ಶಿಯದ ಅನುಪಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯಿಸಿ ಅಲಂಕರಿಸಿದನು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ತೈಮಾರನಮನೆ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಪಮವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಬಂಕೀಪುರದಲ್ಲಿ ಕಾದಿಡಲಾಗಿದೆ. 'ರಜಮನಾಮಾ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ೧೯೯ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೈಪೂರದಲ್ಲಿ ಶೇಖರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. 'ಹಜಮನಾಮಾ' (ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಗಳ ಸಂಕಲನ) ಅಕಬರನ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾದುದರಿಂದ ೧೩೭೫ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ತೆಗೆಯಿಸಿದನು. ರಾಮಾಯಣ, 'ಅಕಬರನಾಮ' (ಅಬುಲ್‌ಫಜಲ್ ಬರೆದ

ಅಕಬರನ ಚರಿತ್ರೆ), 'ಅಯಾರೆ-ಎ-ದಾನಿಷ್' ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆಗಾರರಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಧರ್ಮದ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದ್ದುವು. ಇದು ಅಕಬರನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು. ರಾಜಸ್ತಾನ ಮತ್ತು ಪರ್ಶಿಯಾದ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲತತ್ವವನ್ನು ಮಿಲನಗೊಳಿಸಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೊಗಲರು ಭಾರತೀಯರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅಂತೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಹಬ್ಬಿತು. ಮೊದಲು ಇದು ಕೇವಲ ಪುಸ್ತಕ ಅಲಂಕರಿಸಲು ಅರಸು ಪರಿವಾರದವರ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯಲು, ದರ್ಬಾರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಮತ್ತು ಅರಸರ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮೊಗಲ ರೀತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಕಲಾಪೂರ್ಣರೇಖೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು.

ಜಹಾಂಗೀರನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮವುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ವಿಪುಲ ಕಲೆಗಳ ಆಶ್ರಯದಾತನಾಗಿದ್ದನು. ವಿಪುಲ ಚಿತ್ರರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ಯಾರಿಂದ ತೆಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಪಕ್ಷಿಗಳ ಅಮೂಲ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಸ್ತಾದ "ಮನ್ಸೂರ"ರಿಂದ ತೆಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಷಹಜಹಾನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಆ ಮಟ್ಟವನ್ನೇರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸ್ತುಕಲೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಔರಂಗಜೇಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಅದು ನಶಿಸಿ ಹೋಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು.

ಮೊಗಲರ ಕಲೆಯ ಶಾಖೆಯಂತಿರುವ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಾಂತಗಳಾದ ಗೋಳಕೊಂಡ, ವಿಜಾಪುರದ ಅರಸರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಊರ್ಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಇವರ ವಿಷಯಗಳು ಔದಾರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಪೋರ್ಟ್ರೇಟ್, ಪುಸ್ತಕ ಅಲಂಕಾರ, ರಾಗಮಾಲ, ದರ್ಬಾರದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರಮನೆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲದೆ ಬಟ್ಟೆಗಳ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರೀತಿಯೂ ಮೊಗಲರ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಮೊಗಲರ ಕಲೆಯು ವೈಭವಯುತವಾದ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿತ್ತಲ್ಲದೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಾರಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣಗ್ರಹಣದ ರತ್ನಗಳಂತಿರುವ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದಲೂ ಹೊಗಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದು ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಸ್ಥಗಿತಕೊಂಡು ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಹೊಂದದಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅನೇಕರು ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಶೈಲಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮರು ಮಾತ್ರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಳ್ಳೇ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಿಳಿಸಿದರು. ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ತಿರುಕಮಹಿಳೆ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರವು ತ್ರಿವೇಂದ್ರಂದಲ್ಲಿ ಕಾದಿಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮ ದಾರಿಯು ಅವನತಿಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಗಳು ತಿಳಿಯದೆಹೋಗಿದ್ದರು. ಅಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಲಾರ್ಡ್‌ಕರ್ಜನ್ ಎಂಬುವರು ಭಾರತೀಯ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯನ್ನು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಬೆರಗುಗೊಂಡು, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ಇವರ ಅನಂತರ ಇ.ಬಿ. ಹೆವೆಲ್‌ರು (ಕಲ್ಕತ್ತಾಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಕಳೆ ತರುವ ಪರಂಪರೆ ಹಾಳಾಗುವದೆಂಬ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಪೂರ್ವಕಲಾಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿದರು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯದ ಆಧಾರವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಬೆಂಗಾಲವು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತೃಗಳೆಂದರೆ ಇ.ಬಿ. ಹೆವೆಲ್‌ರೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಿಳಿಸಿದವರು ಶ್ರೀಯುತ ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು. ಚೈನಾದ ಕೆಲಿಗ್ರಾಫಿಕ್, ಜಪಾನದ ಬಣ್ಣ, ಪರ್ಶಿಯದ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವಿಕೆ–

(Persian finishing) ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಸಮರಸಗೊಳಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರು "ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪಿತಾಮಹ"ರೆಂದು ಬಿರುದು ಗಳಿಸಿದರು. ಒಳ್ಳೆ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಭಾರತ ಇವರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಿತು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯವೃಂದದಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀ ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸರು 'ಪದ್ಮವಿಭೂಷಣ' ಎಂಬ ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಶ್ರೀ ಅಬನೀಂದ್ರರಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಇವರು ಗುರುವಿನಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ವಿನೂತನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಇತ್ತರು. ಇವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಲಾಭವನವು ಉನ್ನತ ಶಿಖರವನ್ನೇರಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಹೊರಬಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಬೆಂಗಾಲಿ ಕೇಂದ್ರವು ನೂತನ ಚಿತ್ರಕಲಾಯುಗದ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಹಾಕಿತು. ಈ ಕೇಂದ್ರವು ಅಜಂತ, ರಜಪೂತ, ಮೊಗಲ್ ಮತ್ತು ಗುಡ್ಡಗಾಡು ಜನಗು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆಯಿತು. ಚೈನಾ, ಜಪಾನ್‌ಗಳಿಂದಲೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಲಿದೆ.

ಭಾರತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿ ಅನಂತರ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪುನರುನ್ನತಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಭಾರತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತನ್ನದೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತ್ತು. ಈಗ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜಗತ್ತು ಸಣ್ಣದಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಲಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇಂದಿನ ಕಲೆಯೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಈಗ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರ ಸಂತತಿಯು ಅಶ್ರದ್ಧೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಹತ್ತಿವೆ. ಇಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದವರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆ ಕಲೆಗಾರರು ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವರೆಂಬ ಆಶೆಯುಳ್ಳವರಾಗೋಣ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲೆಗಾರರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕರೆ ಇಂದಿಗೂ ಯಾವ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ನಾವು ಹಿಂದುಳಿಯಲಾರೆವು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು

ಯು.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮನ್

(ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಸೀಮಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅಜಂತ ಗುಹೆ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ಸಿತ್ತಾನವಾಸಲ್ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಾದಾಮಿ ಮೊದಲಾದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಮೊಘಲರ ಕಾಲದ ಕಲೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಕೌಶಲ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆಯ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ಆದರೂ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ ಬಿಡಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಉಳಿದಿಲ್ಲ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಸಮಾಧಾನ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದಷ್ಟೆ.

ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಕುಲೀನ ಮನೆತನಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಭ್ಯಾಸದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ವಾತ್ಸಾಯನನ "ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ" ಕುಲೀನ ಕುಟುಂಬಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಯುವಕರ ಚಿತ್ರ ಸಾಧನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೀಸದಕಡ್ಡಿ, ಹಲವಾರು ನಮೂನೆಗಳ ಮತ್ತು ಗಾತ್ರದ ಕುಂಚಗಳು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದಪುಡಿ ಜಾಡಿಗಳು

'ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾ ಮಹೋತ್ಸವ' ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1990

ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾತ್ಸಾಯನನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆರು ಸೂತ್ರಗಳು "ರೂಪಭೇದ . ಪ್ರಮಾಣ, ಭಾವ, ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನ, ಸಾದೃಶ್ಯ, ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ"

ಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲಾ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ, ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದಾಗ, ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾ ಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾರುತ್ತಿರುವ ದುಂಬಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ. ಈ ದುಂಬಿಯನ್ನು ಕಂಡ ವಿದೂಷಕನು ನೈಜ ದುಂಬಿ ಎಂದು ನಂಬಿ ಹೊಡೆಯಲು ಹೋದನಂತೆ...ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚಿದಂತೆ; ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಶಕುಂತಲೆಯ ಆಂತರಿಕ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ದುಷ್ಯಂತ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟನಂತೆ. ಇದೇ ರೀತಿ "ಮೇಘದೂತ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷನು ವಿರಹಿತ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದರ ಮುಂದೆ ಕೊರಗುತ್ತಿದ್ದ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. "ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣ" ಮತ್ತು "ಶುಕ್ರನೀತಿಸಾರ", ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಚಿತ್ರರಚಿಸುವ ವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ "ಈಶ್ವರ ಸಂಹಿತೆ"ಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.

ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ "ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ತತ್ವ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರುವ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಭಾಗವಾದ "ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ" ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳು, ತಂತ್ರ ಕೌಶಲ್ಯ, ತರಬೇತಿ, ರಚನೆಯ ವಿಧಾನಗಳು, ದೃಷ್ಟಿಪಥ, ಹಾವಭಾವಗಳ ಚಿತ್ರಣ, ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳು, ವರ್ಣಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕದಂತಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕೌಶಲ್ಯವಿರಬೇಕು. ಅವನು ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾಗಿರಬೇಕು. ದೃಷ್ಟಿಪಥದ ಅರಿವು ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ವಿವಿಧ ದೇಶದ ಜನರ ಆಕಾರ, ರೂಪ, ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು, ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಲು, ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕು, ಅಲ್ಲದೆ, ರಸ್ತೆ, ಮನೆ, ಅರಮನೆ, ದೇವಸ್ಥಾನ ಇವುಗಳ ರಚನೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಮಾನವನ ಅನೇಕ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಕಲಿಯಬೇಕು. "ಸತ್ತ ಹೆಣ ಮತ್ತು ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗದವ ಮೇಲೆ ಕೆಳಗೆ, ಇಳಿಜಾರು, ಉಬ್ಬುತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗದವ ಕಲಾವಿದನೇ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ.

ಮಾನವ ಆಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಕೆಲವು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂಬತ್ತು ಭಾವಗಳಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡು ವಿಧದ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ದೇಹದ ಮೇಲಿನ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ವರ್ಣಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಯಾವುವೆಂದರೆ,

1. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ವರ್ಣ
2. ನೈಜ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ವರ್ಣ
3. ದೃಷ್ಟಿಪಥ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಮೃದುತ್ವ ಅಥವಾ ಕಠೋರತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವ ವರ್ಣ
4. ಹಿಂದೆ ಕಾಣಿಸಿದುದರ ಮಿಶ್ರಣ

ಆರಂಭಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿವೆ. ಈ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ, ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಸಾಗಿಸಲಾಗುವ ಬಿಡಿಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಸಂಕಲನಗಳು ಕಳೆದ ಏಳೆಂಟು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾದವು. ಆದರೂ ಸಹ "ಹರ್ಷ ಚರಿತ್ರೆ"ಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಚಿತ್ರಗಳ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಗಾಡಿಗಳು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಸುತ್ತುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.

ಅಲೆಮಾರಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವವರು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ತಮ್ಮ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು, ಜೊಂಡಿನ ಗಳಗಳಿಗೆ ತೂಗು ಹಾಕಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು "ಅಶೋಕವಂದನ" ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಇನ್ನು ಗೋಚರವಾಗಿರುವ ಬಿಡಿಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಕಾಗದವನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಮೂಲತಃ ಚೀನದಿಂದ, ನಂತರ ಪರ್ಷಿಯಾ ಮೂಲಕ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಕಾಗದ ಪರಿಚಯವಾದ ನಂತರವೂ ಸಹ ಅನೇಕ ಕಾಲ ಬಿಡಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಟ್ಟೆ, ಮರದ ಪಟ್ಟಿ, ತಾಳೆಗರಿ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಬೌದ್ಧಮತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ, ಅತಿ ಹಿಂದಿನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಬಂಗಾಳ ಮತ್ತು ಬಿಹಾರಗಳಿಂದ ಬಂದವು. ಅಗಲದಲ್ಲಿ ಕಿರಿದಾಗಿ, ಸುಮಾರು ೨೧ ಅಂಗುಲ ಉದ್ದದ ತಾಳೆಗರಿ ಮೇಲೆ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಈ ತಾಳೆಗರಿಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಜೋಡಿಸಿ ದಾರದಿಂದ ಪೋಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಕಡೆಗಳಿಗೆ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಾಕವಚಗಳಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರಕ್ಷಾಕವಚದ ಮೇಲೆಯೂ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಹನ್ನೆರಡು ಮತ್ತು ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜೈನ ಗ್ರಂಥಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಸಚಿತ್ರ ತಾಡವಾಲೆಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಗುಜರಾತ್, ರಾಜಪುಟಾಣ, ಮಾಲ್ವಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೆಂಪು ಅಥವಾ ಕಪ್ಪು ಮಿಶ್ರಿತ ನೀಲಿಬಣ್ಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಸರಳವಾಗಿವೆ. ಹಳದಿ, ಬಿಳುಪು, ಹಸಿರು, ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕಾಗದವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಗದ ಬಳಸಲು ಮೊಘಲರ ಪ್ರಭಾವ ಸಹ ಇದ್ದಿತು. ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು

ಜೈನಮುನಿ ಕಾಳಕನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ "ಕಾಲ್ಕಾಚಾರ್ಯ ಕಥಾ" ಮತ್ತು ಜೈನ ಮತಸ್ಥಾಪಕ ಮಹಾವೀರನ ಜೀವನ ಚರತ್ರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ "ಕಲ್ಪಸೂತ್ರ".

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ಸಚಿತ್ರ ಜೈನಗ್ರಂಥಗಳಿವೆ. ಮೂಡಬಿದ್ರೆ ಜೈನ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ "ಧವಲಾ" ತಾಳೆಗರಿಗೆ ಗ್ರಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾದವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಈಗ ರಚಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ ಅಪ್ಪರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಮೊಘಲರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಳ್ವಿಕೆ ಆರಂಭಿಸಿದ ತರುವಾಯ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಕಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಗೊಂಡವು. ರಾಜಾಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಪಹಾಡಿ ಶೈಲಿಯ ಕಾಂಗ್ರಾ, ಗುಲ್ಹೇರ್ ಚಿತ್ರಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸೊಬಗಿನಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದವು. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು, ಋತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಬಾರಾಮಾಸಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಮನಮೋಹಕವಾಗಿವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ವಸ್ತು, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ತಂತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಯಾಮಿತೀಯ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿದ್ದು, ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಬಿಡಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಸಂಕಲನಗಳು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿ ತೃಪ್ತಿಹೊಂದಬಹುದು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ತಲಾಷೆ ಮಾಡಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು. ಈ ಪುಟ್ಟ ಲೇಖನ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯಷ್ಟೆ.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ :

1 ಹಿಂದೂ ವ್ಯೂ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್–ಮುಲ್ಕ್‌ರಾಜ್ ಆನಂದ್

2. ಫಂಡಮೆಂಟಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಆರ್ಟ್ - ಎಸ್.ಎನ್. ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತ

3. ಇಂಡಿಯನ್ ಆರ್ಟ್–ಫಿಲಿಪ್ ರಾಸನ್

4. ಇಂಡಿಯನ್ ಆರ್ಟ್–ಸಂಪಾದಕ : ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ಕೊ ಅಬ್ಬಟೆ

5. ಇಂಡಿಯನ್ ಆರ್ಟ್–ಎಂ.ಎಂ. ದೇನಕ್

6. ಇಂಟ್ರಡಕ್ಷನ್ ಟು ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ —ಏಡಿಮ್ ಟಮೋತಿ

7. ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಆರ್ಟ್ಸ್–ಹರ್ಮನ್ ಲೈಕ್ಟ್

8. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ - ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು

ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಅ.ನ. ಸುಬ್ಬರಾವ್

೧. ಕಲಾಸ್ವರೂಪ

ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ "ಕಲೆ" ಎಂಬ ಪದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'ಆರ್ಟ್' (Art) ಎಂಬ ಪದದಂತೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದೆ. "ಕಲೆ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ವಿವರಣೆಯಿತ್ತು ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರದೆ ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುವುದು. ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಲಿ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿರಲಿ, ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಗುರಿ 'ಆನಂದ', ಆತ್ಮಾನಂದದಿಂದಲೇ ಕಲೆಯ ಜನ್ಮ ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಾಂಛನರೂಪವಾದ ಶ್ರುತಿಸಂಹಿತೆಗಳೂ ಇದನ್ನೇ ಘೋಷಿಸುತ್ತವೆ.

ಆಶಾಬಾಧಿತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಇಂದ್ರಿಯ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ, ಆತ್ಮ ಆಶಿಸುವುದು ಒಂದಲ್ಲ ; ಹಲವಾರು ಬಗೆ. ತನ್ನ ಜೀವನ ಸುಖಮಯ, ಶಾಂತಿಮಯ, ಆನಂದಮಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಹಂಬಲ. ಈ ಆಶಯದಿಂದಲೇ ಅವನು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಕಲಿಯುವನು, ದುಡಿಯುವನು, ಕಾಡುವನು, ಬೇಡುವನು! ಅಂತೇ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸುವನು.

'ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ' ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ 1 - 11 -1956

ಆದರೂ ಅದೆಷ್ಟು ಮಂದಿಗೆ ಆಶಿಸುವ ಆನಂದ ದೊರೆಯುವುದೋ ನಾನರಿಯೆ ! ಶಾರೀರಕ ಕ್ಷುಧಾ ತೃಪ್ತಿಯಾಗದೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿ ದೊರೆಯದು. ರಸನವಾಶಿಸುವುದು ಬಗೆ ಬಗೆಯ ತಿಂಡಿ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನು; ಘ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಗಂಧಬೇಕು; ಕರ್ಣಕ್ಕೆ ನಾದಬೇಕು: ನಯನ ರೂಪು ನೋಡಿ, ಸ್ಪರ್ಶನ ಅಂಗವೇಷ್ಟನಗೊಂಡು ಆನಂದಪಡುವುದು. ಆದರೆ ಜೀವಕ್ಕೆ ಇವುಗಳಿಂದ ತೃಪ್ತಿ ದೊರೆಯದು. ಅದು ಪ್ರೇಮವನ್ನುಂಡು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೈದು ತಣಿಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತಾವುದರಿಂದಲೂ ಅದು ತೃಪ್ತಿಯುಪಡಲಾರದು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನಂದವೀಯಬಲ್ಲ ಈ ರಸಸಿಂಧು ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಈ ರಸಾನುಭವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೇಕು. ಕವಿಗಳೂ, ಕಲಾವಿದರು ಈ ಬಗೆಯ ರಸಪಾಪಕರು; ಜನತೆಗೆ ರಸವ್ರೊಸರುವ ಸವಿಯೂಟವಿಡಬಲ್ಲ ರಸಋಷಿಗಳಿವರು.

೨. ಅಭಿರುಚಿಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆ

ಜಗತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಮಯ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲ. ನೋಡಲಾಗದ ಆಕೃತಿಯಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯೊಡಮೂಡಿ ಬಂದ ನಾದದ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಅನಂತ. ಮಾನವನ ಮನೋರಾಜ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ! ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮ ಬೆಳಕು – ಕತ್ತಲೆ , ಸುಖ – ದುಃಖ, ಸುರೂಪು – ಕುರೂಪು, ಹೀಗೆ ದ್ವಂದ್ವಮಯ. ಆದರೂ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೌಂದರ್ಯರಾಶಿ. ಮಾನವನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿ ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಗುಣ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಲು, ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ನಾದವನ್ನಾಲಿಸಲು ಆಶಿಸುವನು. ಈ ತತ್ವವರಿತೇ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಸರ್ಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಉತ್ತಮ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನ ವಿಕಾಸವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವರು. ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿರುಚಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲೆಂಬುದೇ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ.

ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಣೆಗೈದರೂ, ಎಲ್ಲರ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. ಅವರವರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಅಭಿರುಚಿ

ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಮನವೊಲಿದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕೃತಿರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವ ಹಂಬಲ; ಓರ್ವ ಕವಿತಾರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮನಮಾಡಿದರೆ, ಮತ್ತೋರ್ವ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಮೂರ್ತಿ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರುವನು. ಕವಿಯು, ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ, ಗಾಯಕನು ಭಾವಪೂರಿತ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುವನು.ಅಂತೆ ರೂವಾರಿ ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಪತಿ ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವುದರಲ್ಲಿ, ನೇಕಾರ ನೇಯಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವನು. ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃವಿನ ಅನುಭವ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಚತುರತೆ, ಕಾರ್ಯಕ್ಕೊದಗಿದ ಸಲಕರಣೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರನು ತೋರುವ ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿ – ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡಿರುವವು. ಕೃತಿಯ ಅಂತಸ್ತು, ಇವುಗಳ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢಿಮೆಗನುಗುಣವಾಗಿರುವುದು. ಪೂರ್ವಸಂಸ್ಕಾರ ಪಡೆದ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನರ ವಿಷಯ ಬೇರೆ ! ಅವರು ಕಂಡು, ಕೇಳಿ, ಅರಿತ ಅಂಶಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಧನಗಳು. ಅಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಸಹಜತೆಯ ಎಲ್ಲೆಮೀರಿ, ಕಲ್ಪನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭಾವನಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಓಲಾಡುವರು. ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಭಾಸವಾದ ಭವ್ಯ ರೂಪನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವರು. ಅದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಮರಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು. ಎಲ್ಲರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಅಸದೃಶ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರವರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಬುದ್ಧಿಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಅಭಿರುಚಿಗನುಗುಣವಾಗಿ. ತಮಗೆ ತೋರಿದ ಭಾವನೆಗೆ ಕೃತಿಯ ರೂಪು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಮರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ತುಂಬ ತಪ್ಪಾದೀತು. ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಸೊಗಸೂ ತೋರಿಬರುವುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿಯೂ, ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚುವ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಬಳಗವೂ ಅತಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

೨. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ – ಧಾರ್ಮಿಕ (ಸಾತ್ವಿಕ) ಸ್ವರೂಪ

ಭಾರತ ಪುಣ್ಯಭೂಮಿ. ಆದಿಕಾಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಜನ ಅಪಾರ ಧರ್ಮ ಶ್ರದ್ಧೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿ ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದವರು. ನಾನಾ ಮತ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ

ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಭಾರತ ಉಗಮಸ್ಥಾನವಾದುದರಿಂದ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ
ಭಾವನೆಗಳು ಬೇರೂರಿ ಬಂದಿವೆ. ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯಗಳನ್ನು ಆಳಿದ
ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳೂ ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರವೇ ತಮ್ಮ ಗುರಿಯೆಂದು ಸಾರಿಹೇಳಿ
ಅದರಂತೆ ವರ್ತಿಸಿರುವರು. ಕಲೆಯು ರಸರೂಪಿ. ಜನತೆಗೆ ಆನಂದ ನೀಡಬಲ್ಲ ಉತ್ತಮ
ಸಾಧನ. ಆದುದರಿಂದ ಪುಣ್ಯವೂ, ಪವಿತ್ರವೂ ಆದ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು
ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಪೂರ್ವದಿಂದ ಬಂದ ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಪ್ರಾಚೀನ
ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯೇ ದೇವತಾಸ್ವರೂಪವೆಂದೂ, ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ
ಜನ್ಮ ಸಾರ್ಥಕ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದೂ ದೃಢವಾಗಿ
ನಂಬಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ
ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಸತ್ವರಜಸ್ತಮೋಗುಣಗಳಿಂದ ಆವೃತ
ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯೊಂದೇ
ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುವುದೆಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗದು. ಕೆಲವರ ಅಭಿರುಚಿ
ರಜೋಗುಣಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಅಭಿರುಚಿ ತಮೋಗುಣಪ್ರಧಾನವಾಗಿ
ಇರುವುದು. ಅಂತೇ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲೂ, ಕಾರ್ಯದ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಲ್ಲೂ
ವೈವಿಧ್ಯತೆ ! ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು
ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಸ್ವತ್ತನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಜನತೆಯ ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ಆಚಾರ
ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಮನೆಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣಗೊಳಿಸಿ
ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದುದು.

ಭಾರತೀಯರು ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿತು
ಅನೇಕ ಅದ್ಭುತ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಪಕರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ.
ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ ಫಲವಾಗಿ ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೋವಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಬಣ್ಣ
ಹಾಕಿದ ವಿಗ್ರಹಗಳಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರದ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ
ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದು
ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಜಂತದ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ,
ಮೂರ್ತಿಗಳೂ ಬುದ್ಧಭಿಕ್ಷುಗಳಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟುವೆಂದು
ದೃಢಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದರಂತೆ ಪುದುಕೋಟೆಯ ಬಳಿಯಲ್ಲಿರುವ
ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್‌ದಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾತನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಾಚೀನ

ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳು–ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಂತಿವೆ.

೪ ಕಲಾವಿದರ ಭವ್ಯಕಲ್ಪನೆ

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನ ಊಹೆಗೆ ಪರಿಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಆ ಕಲ್ಪನೆ ಹಿಮವತ್ಪರ್ವತವನ್ನು ಪರಶಿವನ ಆವಾಸಸ್ಥಾನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಜಗದ್ರಕ್ಷಕ ಮಹಾವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಕ್ಷೀರಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ, ಆದಿಶೇಷನ ಸುಪ್ಪತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಪವಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಭವ್ಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಐತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಕಲ ಸುಖಗಳನ್ನೂ ತೊರೆದು ತಪಗೈದು ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೈದ ಗೌತಮಬುದ್ಧನನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲವರು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ. ಮಹೋನ್ನತ ಧ್ಯೇಯಗಳ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಭಾವನಾ ಪರವಶನಾಗಿ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದನ ಶೈಲಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ತಾನು ರೂಪಿಸುವ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ರೂಪುರಚನೆಯ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯವಿಡದೆ ಅಂತರ್ಯಭಾವಪ್ರಚೋದನೆಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವೀಯುವ ಕಲಾವಿದನ ಶೈಲಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ನೈಸರ್ಗಿಕ ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಯತ್ನಿಸುವ ಭೋಗಿಯ ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಗಳಂತೆ ಯೋಗಿಯ ದೇಹ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧದೇವನ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಜಿನದೇವನ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ರೀತಿಯೆ ಬೇರೆ. ಮೈಕಲ್ ಆಂಜಲೊ ನಿರ್ಮಿತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳಿಂದ ಮೆರೆಯುವ ಶಾರೀರಕ ಸೊಬಗನ್ನು, ಬುದ್ಧದೇವನ ಅಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರಿರಿ. ಬುದ್ಧದೇವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಸಾಮರಸ್ಯಪಡೆದ ಸರಳ ಸುಂದರ ದೇಹವನ್ನು ಮಾತ್ರ.

ಹೀಗೆಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನನಾಗಿ ತನ್ನ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿನ ರಸಾವಿಷ್ಟ ಸೊಬಗು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಆಕರ್ಷಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ರಸಿಕ ಜೀವನವನ್ನು, ವನ್ಯ

ಮೃಗಗಳ ಭೀಕರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಸಾಕುಪ್ರಾಣಿಗಳಾದ ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳ ಆಕರ್ಷಕ ಸರಳಜೀವನವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದನೆಂದಾಗಲಿ, ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದನೆಂದಾಗಲಿ ಭಾವಿಸಲು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಧಾನಗುರಿ ಮರೆಯದೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದಂಶಕ್ಕೂ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗನುಗುಣವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನಿತ್ತಿರುವರು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯೇ ತಮ್ಮ ಜೀವನಸರ್ವಸ್ವವೆಂಬ ದೃಢ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದರು.

ಕವಿಗಳೂ, ಸಾಹಿತಿಗಳೂ, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನವಿತ್ತು ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವರು. ಅನೇಕ ಶಿಲ್ಪಗ್ರಂಥಗಳೂ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ರಚಿತವಾದುವು. ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಮತ್ತು ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ವಿಚಾರವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥ ದೊರೆಯದಿದ್ದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ವಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುವು. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ:-

ಚಿತ್ರ ಷಡಂಗ

ರೂಪಭೇದಾಃ ಪ್ರಮಾಣಾನಿ ಭಾವ ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನಮ್।
ಸಾದೃಶಂ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗಂ ಇತಿಚಿತ್ರ ಷಡಂಗಕಮ್॥

ಚಿತ್ರ ಷಡಂಗ ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಆರು ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಭೇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೆ ಸ್ಥಾನವೀಯಲಾಗಿದೆ. ಕಣ್ಣಿಂದ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಾನಾ ಬಗೆಯ ನಾನಾ ರೀತಿಯವು. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ರೂಪಗಳಂತೂ ಅನಂತವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೂಪ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ "ರೂಪಭೇದ" ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರೂಪಿನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ಅವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೇದಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಪ್ರಥಮ ಹಂತ. ಒಂದು ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿ, ತಾಯಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಪತ್ನಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಪುತ್ರಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಸೇವಕಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಕಲಾವಿದನಿಗಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವನೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಥಮ ಕಾರ್ಯ.

ಎರಡನೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಪ್ರಮಾಣ, ದೃಶ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಶಿರಸ್ಸು ಅವನ ಎತ್ತರದ ಏಳರ ಒಂದಂಶವಾಗಿರಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯ ದೇವನನ್ನು ಅಥವಾ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಪುರುಷನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಶಿರಸ್ಸು ಎಂಟರಲ್ಲಿ ಒಂದಂಶವಿರಬಹುದು. ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮಾಣ ಐದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರಬಹುದು. ತೆಂಗಿನಮರ ಮಾನವನ ಹತ್ತರಷ್ಟು ಎತ್ತರವಿರಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ "ಪ್ರಮಾ" ಅಂದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರಿವು ಅಗತ್ಯ. ಈ ಪ್ರಮಾಣ ಅಡಿ ಅಂಗುಲದ ಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ಅಳೆದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವುದೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಬಾರದು, ಅಥವಾ ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ಥೂಲ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದು. ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಈ 'ಪ್ರಮಾ' ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ರೂಪು, ವರ್ಣ,ಗಾತ್ರ, ಧ್ವನಿ, ಸ್ಪರ್ಶ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತನ್ನೆದುರಿರುವ ಹಸಿರು ವೃಕ್ಷಗಳು, ಜಲಧಿಯ ತಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮರಳು, ಪಾರಾವಾರವಿಲ್ಲದ ಅಪಾರ ಜಲರಾಶಿ, ಆಗಾಗ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಏಳುವ, ಬೀಳುವ ತರಂಗಸಂದೋಹ, ಅನಂತ ವಾರಿಧಿಯಾಚೆನಂತೆ ತೋರುವ ದಿಗಂತ,ಅದರೊಡನೆ ಬೆರೆತ ನೀಲಿಮಾಕಾಶ, ಆ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ಮೇಘರಾಶಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸುವ ವರ್ಣವೈಖರಿ, ಪ್ರಶಾಂತ ವಾತಾವರಣ–ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು, ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ವಿವಿಧವರ್ಣಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯ ತಾರತಾಮ್ಯವನ್ನು ಅರಿತು ಕೃತಿರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲು–ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಭವ್ಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು–ಈ ಪ್ರಮಾಣ ಚೈತನ್ಯ ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ, ನಾವು ಮನದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ತದೇಕಚಿತ್ತರಾಗಿ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಲ್ಲಿ ಈ ಅಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ "ಪ್ರಮಾ" ಚೈತನ್ಯ ಹದವಾಗಿ, ಹರಿತವಾಗಿ, ನಮಗೆ ಸರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಖಿನಂತೆ, ಗುರುವಂತೆ ನೆರವಾಗುವುದು.

ಮೂರನೆ ಲಕ್ಷಣ : ಭಾವ. ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಗಾಳಿಯಿಲ್ಲದಾಗ ಶಾಂತವಾಗಿರುವಾಗ ಜಲರಾಶಿಯಂತೆ ಶಾಂತವಾದುದು.

ಇಂತಹ ಶಾಂತತೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ವೇಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಭಾವನಾತರಂಗಗಳು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಚಲನವಲನಗಳು ಮನದ ಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನಳಿಸಿ, ಭಂಗಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ವಸಂತವಲ್ಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಭರಿತ ವೃಕ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದುಬರುವ ಸುಳಿಗಾಳಿ ಸೇವಿಸಿದಾಗ ಆಗುವ ಆನಂದ, ಆಪ್ತೇಷ್ಟರ ಅಗಲುವಿಕೆಯಿಂದಾಗುವ ದುಃಖ, ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪರಪೀಡನದಲ್ಲಿ ನಿರತವಾದವನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ರೋಧ - ಇವು ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಮನೋಧರ್ಮಗಳು. ಕಲಾವಿದನು ಜೀವಂತ ವಸ್ತುಗಳ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಕೃತಿನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ, ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು. ಭಾವನೆಗಳಿಲ್ಲದ ಕೃತಿ ಜೀವಶವದಂತೆ. ಆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಜೀವದಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಉಂಟು. ಬೆಳದಿಂಗಳ ಪ್ರಶಾಂತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಚೂತಿಕಾ ವೃಕ್ಷದ ಕೊಂಬೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಚಕೋರದ್ವಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನದಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗದ ಆವಿರ್ಭಾವವುಂಟುಮಾಡುವುದು ಚಿತ್ರಗಾರನ ಆಶಯ. ಅಂತೆ ಮನೆಯ ಮಹಾದ್ವಾರವನ್ನು ತಳಿರು, ತೋರಣದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುವುದು ಶುಭದ ಚಿಹ್ನೆ. ಅಂತೆ ಕಮಲ, ಹಂಸ, ಆನೆ ಇವು ಶುಭ ಸಂಕೇತಗಳು. ನಿರ್ಜನಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿನ ಒಣಮರ, ಒಡಕುಮಡಕೆ ಇವು ನಿರಾಶೆ ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತ ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಾರ ಉಪಯೋಗಿಸುವನು. ಈ ಸಂಕೇತಗಳು, ಸಲಕರಣೆಗಳು, ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವುದು.ಆದುದರಿಂದ ಈ ಭಾವ, ಲಾವಣ್ಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಸಂಪತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟದಂತೆ, ಕುಶಲತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಜಿತವಾಗುವುದು.

ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವೆಂಬುದು ಚಿತ್ರಲೇಖನದ ಆರನೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅದೂ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ನೋಟಕರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನ ಬಣ್ಣ. ಬಣ್ಣವೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವುದು.ಮನದ ಭಾವವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಬಗೆಬಗೆಯ ಅಂಗ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತೆ, ರಸರೂಪು ನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಭಾವಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವು ಅಪಾರ ಸಾಧನ. ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳು; ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದ ಪ್ರಭೇದ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಣ ರೀತಿ; ಪ್ರಭೆಯ ಪ್ರಭೇದ;. ಸಾಂದ್ರತೆಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆ

–ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾವರಸ ಪ್ರಚೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ. ವರ್ಣಜ್ಞಾನ ಅವುಗಳ ಬಗೆಬಗೆಯ ಭಂಗಗಳ ಅರಿವು ಅಗತ್ಯ. ಉತ್ತಮ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಸಂಯೋಜಿತಗೊಂಡ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರ ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೋರ್ವನೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಷಡಂಗದ ಮರ್ಮವರಿತು, ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರಸವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದು.

ಭಾರತೀಯ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಶ್ರಾವ್ಯ ಕಲೆಯಾದರೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಎರಕ, ಕೆತ್ತನೆ ಮುಂತಾದವು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದು. ಯಾವ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಅರಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರಥಮತಃ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧತೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಲಿ, ಸ್ಥಪತಿಯಾಗಲಿ, ಮೂರ್ತಿನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಆಯಾ ಕಸುಬು ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಿಗನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ನಾನಾ ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ. ವರ್ಣಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ, ಮರದ ಕೆತ್ತನೆಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಎರಕಕ್ಕೆ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅಪಾರ ತಾರತಮ್ಯವಿರುವುದು. ಬಟ್ಟೆಯ ನೇಯಿಗೆಗಾಗಿ ತಯಾರಿಸುವ ನಮೂನೆಯೆ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವನ ರೂಪುಚಿತ್ರದ ನಮೂನೆಗೂ, ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಯ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅಪಾರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟು. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳೂ ಉಪಶಾಖೆಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ, ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಮುಂದೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂಥ ವಿವಿಧ ನಮೂನೆಗಳ ಚಿತ್ರಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಅಂತಹ ಮನೆತನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಮೂನೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ನಮೂನೆಗಳ ಶೇಖರಣೆ ನಡೆದು, ಅವು ಗ್ರಂಥರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರಬೀಳುವುದಾದರೆ, ನಿಜಕ್ಕೂ ಅದೊಂದು ಮಹದುಪಕಾರವಾದೀತು.

೫. ಕಲೆಯ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪತ್ತಿನ ನೆರವು

ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್ಯದ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ದೊರೆತ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೇ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದರುಹಿದೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಅಪಾರವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ. ಆದುದರಿಂದ ತಮಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರೆವ ಮಣ್ಣು-ಮರ-ಬಂಡೆ-ಕಲ್ಲು-ಲೋಹ-ಬಟ್ಟೆ-ಕಾಗದ-ಗೋಡೆ-ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿ ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವರು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಭೂಭಾಗ. ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಖಂಡವೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮತಗಳೂ, ಪಂಥಗಳು, ಬಗೆಬಗೆಯ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳೂ,ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿವೆ; ಬೆಳೆದು ಬಾಳಿ ದಿಗಂತ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಸಿವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನಾಂಗಗಳು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿ,ಅನೇಕ ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಬಹುಕಾಲ ಬಿದ್ದು ಕೆಲವು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದುದು ದಿಟ.

ಆದರೆ ಬಲವಾದ ಅಡಿಪಾಯದ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ ತತ್ಕಾಲಿಕ ತೊಂದರೆಗೀಡಾದರೂ ಅಳಿಯಲಾರದು. ಪ್ರಗತಿಪಥ ಹಿಡಿದ ಜನಾಂಗ ಇತರರಲ್ಲಿನ ಗುಣಗ್ರಹಣಮಾಡಿ ತನ್ನ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಹಾದಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ, ಮೊಗಲ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ, ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ತನ್ನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತ ಬಂದಿತು, ಈ ಬಗೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಆಂದೋಲನದಿಂದ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ, ಕಲೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಕೆಲಕಾಲ ತಟಸ್ಥವಾದರೂ ಅದು ತನ್ನ ಕಲಾಕೌಶಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಹಿಡಿದ ಹಾದಿ ಬಿಡದೆ, ಮುನ್ನಡೆಯಿಡಲು ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿತು. ಆಯಾ ನಾಡಿನ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪತ್ತು,ಆಡಳಿತಗಾರರು, ಜನತೆಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋಭಾವ, ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಬಂದ ಕಲಾಸಂಪತ್ತು ಇವುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

ಕಂಡುಬರುವುದು ದಿಟ. ಕಾರ್ಯಕೌಶಲದಲ್ಲಿ, ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಮಾಡುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಪರಕೀಯರ ಉಪಟಳ ಉತ್ತರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದರಿಯಿತು. ಯವನರ ಬಾಧೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಿಂದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದರು. ಅಂತೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಕಲೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಂದಿರದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯತೆ ತೋರುವ ವಿವಿಧ ವರ್ಣಕಾಚಿತ್ರಗಳು ಅಪಾರವಾಗಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಒಡೆದು ಛಿನ್ನಾ ಛಿದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡನಾಡು ಕನ್ನಡಿಗರ ಸುಯೋಗದಿಂದ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಂತಹ ಸುವರ್ಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನರಿತು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಕೀರ್ತಿಶೇಷರಾದ ಕಲಾವಿದರ ವಿವರವನ್ನರಿಯುವುದು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

೬. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಕಲೆ

(ಅ) ರೇಖಾಚಿತ್ರ

ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಘನಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮಟ್ಟಸ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಕಲೆ ಬಹು ಪುರಾತನವಾದುದು. ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಸಾಧನ ದೊರಕುವುದು. ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ, ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆಯುಂಟಾಗುವುದು.

ಕಲಾಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೋರ್ವನೂ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಲಕೆಲವು ಅಂತಸ್ತಿನ ಅನೇಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಹುಕಾಲ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸ್ಮೃತಿ ಅಥವಾ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿ ಆಧಾರವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಲಾವಿದರಾಗುವವರಿಗೆ ರೇಖಾಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅತಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಬಾಲಕರು ಕಾಪಿ ಬರೆಯುವಂತೆ, ಅಮರವನ್ನು

ಅಭ್ಯಸಿಸುವಂತೆ, ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಸರಿಸಿದ, ಆಕೃತಿ ರಚನಾವಿಧಾನವನ್ನರಿತು ನಂತರ, ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು, ತೊಡಕಾದ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಅವು ಕರಗತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಅನುಗೊಳಿಸಿದ ಎಲೆ, ಹೂ, ಕಾಯಿ, ಹಣ್ಣು, ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಸಿ, ನಂತರ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಹಸ್ತ ಮತ್ತು ಪಾದಗಳು, ಮುಖಮುದ್ರೆಗಳು, ದೇಹದ ಭಾವ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ ದೊರೆತನಂತರ ಗಣಪತಿ, ಶಾರದೆ, ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು, ಮಹೇಶ್ವರರು, ಶಿವಪಾರ್ವತಿ, ಸೀತಾ ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣರು, ಹನುಮಂತ, ಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು–ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಉತ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಅಭ್ಯಾಸವೆಲ್ಲ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇಂತಹ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕೈ ಕುದುರಿ, ಕಣ್ಣು ಚುರುಕಾಗಿ, ಮನಸ್ಸು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ತುಂಬಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಕುಶಲಕಲೆಗಳ ಬೀಡಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಂದಿ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಬಹುತೇಕ ಕಲಾವಿದ ಹೇಳಬಯಸುವುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರುವನೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು, ಕಾಮಕ್ರೋಧಾದಿ ಭಾವಗಳನ್ನು, ಚಿತ್ರವಸ್ತುವಿನ ಯೋಗ್ಯತಾ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಭಾವಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಥೂಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಕಲೆಗಾರರ ಕರಗತವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಕಲೆಗಾರನು ಕಲೆಯೇ ತನ್ನ ಆರಾಧ್ಯದೈವ, ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಜನ್ಮ ಸಾರ್ಥಕ, ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಮೋಕ್ಷ ಎಂದರಿತು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು, ಯಕ್ಷಕಿನ್ನರರನ್ನು, ಬಗೆಬಗೆಯ ದೈವಿಕ ಲೀಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದನು. ಇದು ಮೊದಲ ಹಂತ.

ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆತು ಕಲೆಯ ರೀತಿ ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು. ದೇವತಾಸ್ವರೂಪವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ರೂಪುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ಅವರ ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು, ಐಶ್ವರ್ಯದ ವೈಭವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರಜೋಗುಣ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳು, ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಗುಡಿ ಗೋಪುರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿ, ಮೂರ್ತಿನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿ, ದೇವತಾಪಟಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ, ನಾನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಲಿದ್ದರು. ಐಹಿಕ ಸುಖಭೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಲಸರಾದ ರಸಿಕ ರಾಜರು, ಶ್ರೀಮಂತರು ತಮ್ಮ ಭೋಗೋಪಭೋಗಗಳನ್ನು ತೋರುವ ವಿಲಾಸದ ರಜೋಗುಣಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರುತ್ತ ಬಂದರು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅರಸರಾದ ಮೈಸೂರು ರಾಜರುಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನವೀಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದ್ದಿತು. ಕುಂಚದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಎರಡಳತೆಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಗಾತ್ರದ ಸೂಚನೆಗಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸಲಾಗದಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಬಿಂದುಗಳನ್ನು, ನವಿರಾದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುವುದು. ಇಂದಿನಂತೆ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ವರ್ಣಸೂಚನೆಗಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವರ್ಣಲೇಪನಗೈಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗಿನಂತೆ ಪಡಿಯಚ್ಚು ತಯಾರಿಸುವ ಸೌಕರ್ಯವಾಗಲಿ, ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಸೌಲಭ್ಯವಾಗಲಿ, ಇಲ್ಲದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ವಿವರಣೆಯ ಪುಸ್ತಕಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಛಾಪಿಸಲು ಕಲ್ಲಚ್ಚನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಸಚಿತ್ರವಾಗಿ ಈ ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಛಾಪಿಸಿರುವರು. ಕನ್ನಡ ನಾಡ ಕಲಾವಿದರು ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿರುವರು.

(ಆ) ವರ್ಣಚಿತ್ರ

ವರ್ಣಚಿತ್ರವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖನ ಉಂಟು.

ಪದ್ಮಸಂಹಿತೆಯ ಚತುರ್ದಶಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಸಂಬಂಧ ವಿಷಯ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ.

ಶ್ಲೋ॥ ವರ್ಣಲೇಪಂ ತತಃ ಕುರ್ಯಾಚ್ಛಿಲ್ಪಿಶಾಸ್ತ್ರವಿಚಕ್ಷಣೈಃ ।
ಶ್ವೇತಂ ಪೀತಂ ತಥಾ ರಕ್ತಂ ಹರಿತಂ ಕೃಷ್ಣಮೇವಚ ॥ ೧ ॥
ಪಂಚವರ್ಣಂ ಪೃಥಿವ್ಯಾದಿ ವರ್ಣಾನಾಮಧಿದೇವತಾಃ ।
ಉತ್ತಮಾ ಧಾತವಃ ಪ್ರೋಕ್ತಾಃ ಮಧ್ಯಮಾ ವೃಕ್ಷಸಂಭವಾಃ ॥ ೨ ॥

ಇದರ ಅರ್ಥ ಈ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ : ಶಿಲ್ಪಿಕಲಾಕುಶಲರು ವರ್ಣಲೇಪನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು. ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ (೧) ಶ್ವೇತ = ಬಿಳುಪು (೨) ಪೀತ = ಹಳದಿ (೩) ರಕ್ತ = ಕೆಂಪು (೪) ಹರಿತ = ಎಲೆ ಹಸಿರು (೫) ಕೃಷ್ಣ = ಕಪ್ಪು ಈ ಬಗೆಯ ಐದು ಬಣ್ಣಗಳುಂಟು. ಈ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಪೃಥಿವಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಪಂಚಭೂತಗಳೇ ಮೂಲದೇವತೆಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೈರಿಕಾದಿ ಧಾತುಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದುವು ಉತ್ತಮ ವರ್ಣಗಳು. ಸಸ್ಯವರ್ಗದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದುವು ಮಧ್ಯಮ. ಇವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದಿಂದಾದ ವರ್ಣಗಳು ಅಧಮ ಎಂದು ಮೂರು ಪಂಗಡಗಳುಂಟು. ವರ್ಣಗಳ ವಿಚಾರ ಹೀಗೆಯೆ ಮುಂದುವರಿದು, ಧಾತುಗಳಿಂದ, ಸಸ್ಯಾದಿ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣ

ತಯಾರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಬೇಧ ಪ್ರಬೇಧಗಳನ್ನು, ವಿವಿಧ ಪ್ರಭೆಯ ಬಣ್ಣಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವರು.

ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪರದೇಶಗಳಿಂದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ವತಃ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕುಂಚವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಚಿತ್ರರಚನೆಗೈಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಶೇಷತಃ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳೆ ಹೆಚ್ಚು; ತೆಳುವಾದ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸರಿಯಿಂದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನಂಟಿಸಿ, ಸಫೇದು ಬಳಿದು, ಅದರ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಕರಡುಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಕಾಲ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನ ದೊರೆಯುವುದು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ನೀರಿನ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಹೊಳಪು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಎಣ್ಣೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಲಪಡುತ್ತ ಬಂದನಂತರ, ಅವರು ತಮ್ಮ ದೇಶದಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣ, ಬ್ರಷ್‌ಗಳನ್ನು, ಪೇಪರ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಬರಮಾಡಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನೂತನ ರೀತಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದು ಎಲ್ಲರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇದರಿಂದ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿಂತ ಬಾಹ್ಯ ಶೃಂಗಾರದ ಕಡೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನಕೊಡುವಂತಾಯಿತು.

ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದ ಕಲೆಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಬಹುಕಾಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಫಲಕಾರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ೧೭೯೯ರಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಪರಾಜಯ ಹೊಂದಿದನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ

ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ರಾಜರು ರಸಿಕರು; ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದವರು. ಸ್ವತಃ ಭಾರತ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕವನಗಳನ್ನೂ ಬರೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. "ಶ್ರೀತತ್ವಸಿಧಿ" ಎಂಬ ತತ್ವ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇವರೇ ಬರೆದಿರುವರು. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಇಂದು ಓರಿಯಂಟಲ್ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿದೆ. ೧೮ ಅಂಗುಲ ಉದ್ದ ೧೨ ಅಂಗುಲ ಅಗಲದ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ೫೩೮ ಪುಟಗಳಿವೆ. ಸುಂದರವಾದ ಕೈಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಶೈವ, ಶಾಕ್ತೇಯ ವೈಷ್ಣವ ಸಂಬಂಧವಾದ ತತ್ವ, ಮೂರ್ತಿಗಳ ವಿವರ, ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕ, ಇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದು ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿದ ನೂರಾರು ಚಿತ್ರಗಳುಂಟು. ಇದಲ್ಲದೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ, ಆಯುಧಗಳ, ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳ, ಚತುರಂಗದಾಟದ ಅನೇಕ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹು ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. "ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ" ಗ್ರಂಥ ಅಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಛಾಪಗೊಂಡು ಹೊರಪ್ರಪಂಚದ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿಲ್ಲ, ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳೇ ಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿರುವ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೆ ಅದೊಂದು ಅಪೂರ್ವಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಉಪಕಾರವಾದೀತೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ವೇಳೆಯಲ್ಲೂ, ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತು ಅವರಿಂದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಕಲಾಪೋಷಕರೆಂದೂ ರಸಿಕ ಶಿರೋಮಣಿಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಚಿತ್ರರಚನಾಪದ್ಧತಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಬಗೆಬಗೆಯ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಪಠಗಳು ಮೈಸೂರಿನ ಅನೇಕರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಭಜನೆ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರ ವೈ. ಸುಂದರಯ್ಯ, ಎಲ್ಲಪ್ಪ, ತಂಜಾವೂರು ಕೊಂಡಯ್ಯ, ನಗೂನಹಳ್ಳಿ ನಾರಣಪ್ಪ, ಅಳಸಿಂಗ್ರಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದರೆಂದೂ, ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ಮಂದಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಕುಶಲ ಕಲಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ಶ್ರೀರಂಗ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ದರಿಯಾ ದೌಲತ್ತಿನ ಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಸಿರುವ ಮೈಸೂರಿನ ಯುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಗಳೂ, ಮೈಸೂರಿನ ಜಗನ್ಮೋಹನ ಬಂಗಲೆಯ ಮೇಲಿನಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರವೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿರುವ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರ ಪಠಗಳೂ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಿತವಾದುವು.

ಇವರ ನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರೂ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಕೇವಲ ೧೩ ವರುಷಗಳು ಮಾತ್ರ ರಾಜ್ಯ ಭಾರ ಮಾಡಿ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೆ ಗತಿಸಿದುದರಿಂದ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದು ಕಲೆಗೆ ಮಹದುಪಕಾರವಾಯಿತು. ತಂದೆಯವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಟೆಕ್ನಿಕಲ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟೆಂಬ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನದವರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ ಅನೇಕರಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನವಿತ್ತು ಪ್ರೌಢ ಕಲಾವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ (ಮಾಡೆಲಿಂಗ್) ಪ್ರತಿಭೆ ತೋರಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕೀರ್ತಿವೆತ್ತ ಕಲಾವಿಭೂತಿ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ, ಕಲಕತ್ತೆಯ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಲು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನವಿತ್ತು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದರು. ಅಂತೆಯೇ ಗತಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಕೇಶವಯ್ಯನವರಿಗೂ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ ಕೊಡಿಸಿ ಕಲಾವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನವಿತ್ತರು.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಾದ ವೈ. ನಾಗರಾಜು, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ಮನೆತನದವರಿಗೂ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿ, ವೀರಪ್ಪನವರು ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನವಿತ್ತು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದರು.

ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಅರಮನೆಯ ಅಂಬಾವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ದರ್ಬಾರು ಭವನದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನಿಡಲು ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ನವರಾತ್ರೆಯ ವೈಭವದ ಮೆರವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಮೈಸೂರಿನ ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬರೆಯಿಸಿ, ಅವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸಂಭಾವನೆಯಿತ್ತು, ಕಲೆಯ ಪೋಷಣೆಗಾಗಿ ನಾನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ನೆರವಾದರು.

ಚಿತ್ರಗಾರರೆಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸೋಮವಂಶದ ಆರ್ಯ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಮನೆತನದವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಅಭಿಮಾನ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾವಿದ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಂದ ಅನೇಕ ಭವ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವರು. ಅಂತೆಯೇ ಕೇಶವಯ್ಯನವರಿಂದಲೂ, ನಾಗಾರಾಜು ಸೋದರರಿಂದಲೂ, ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾವಿದರಿಂದಲೂ, ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿರುವರು. ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಹಿಂದೆ ವಿಜಯನಗರದಿಂದ ಬಂದ ಚಿತ್ರಗಾರ ವೀರಂಣಾ ಅವರು ಈ ಮನೆತನದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು. ಅರಮನೆಯ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಸ್ತಚಿತ್ರಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಾರ ಯಲ್ಲೈಯಾ ಅವರ ರೂಪುಚಿತ್ರಗಳೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಪ್ರಭುಗಳು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಕಲೆಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮಹದುಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅರಮನೆಯ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಅರಸರು ಬರೆಸಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಪಠಗಳನ್ನೂ, ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ಭಾರತದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಜನತೆಯ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿರುವರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಸರಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲಾವಿಭಾಗವೇರ್ಪಟ್ಟು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಬಹುಮಾನವೀಯುವ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಲೆಗೆ ಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು.

ಇಂದಿನ ರಾಜಪ್ರಮುಖರಾದ ಶ್ರೀ ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರೂ ಕಲಾಭಿಮಾನ ಪರಿಪೂರ್ಣರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಪಠಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿ ದಿವಂಗತ ಶಿಲ್ಪಿ ಸಿದ್ದಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ದೇವತಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದುದಲ್ಲದೆ, ದೇವಾಲಯ ಕಟ್ಟಿಸಿ, ಅನೇಕ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಉದಾರವಾಗಿ ಸಹಾಯಮಾಡಿರುವರು. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಕಲೆಗೆ ಅಪಾರ ಸಹಾಯವೆಸಗಿದೆ.

೭. ಖಾಸಗಿ ಕಲಾವಿದರು.

ವಿಶಾಲ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ವತಂತ್ರ ವೃತ್ತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕಲೆಯ ಏಳಿಗೆಗೆ ಅಪಾರಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವ ಶ್ರೀ ಏ.ಜಿ. ಪಾವಂಜಿಯವರ ತಂದೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಪಾವಂಜಿಯವರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರು. ಕೆಲಕಾಲ ಬೊಂಬಾಯಿ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಾದ ಟಾಸ್ಕರ್, ಅಗಾಸ್ಕರ್ ಮುಂತಾದವರು ಇವರ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಚೇತನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಗತಿಸಿದ ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರು. ಸ್ವತಃ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಪಠಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರನೇಕರಿಗೆ ಕಲಾವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಅಪಾರವಾಗಿ ದ್ರವ್ಯಸಹಾಯ ಮಾಡಿರುವರು.

ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದ ಕೃಷ್ಣ ಹೆಬ್ಬಾರರು ಮಂಗಳೂರಿನವರು. ಕೆಲಕಾಲ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡಿದವರು. ಇಂದು ಬೊಂಬಾಯಿನಲ್ಲಿದ್ದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಆರ್.ಕೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣ್ ಮೈಸೂರ ಕನ್ನಡಿಗರು. ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತರೆನಿಸಿದ ಬರೋಡದಲ್ಲಿರುವ ಯು.ಪಿ.ರಾವ್ ಕನ್ನಡನಾಡಿನವರೆ.

ನೂತನ ಅಭಿರುಚಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಿತ್ರರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಪಿ.ಯಸ್. ರಾಯರು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕಲಿತು, ಇಂದು ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿ ಕಲಾಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವರು.

ವನ್ಯದೃಶ್ಯ ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ಎಫ್.ಬಿ. ಎಲವಟ್ಟಿಯವರು ರಚಿಸಿರುವ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪುಗಳು ಭಾರತದ ಪ್ರಧಾನ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ. ಪರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿರುವ ಎಂ.ವಿ. ಮಿಣಜಿಗಿಯವರು ಅನೇಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೀರ್ತಿಶೇಷರಾದ ಕಾಮದೋಳಿಯವರು ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಸದೃಶ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಸಿರುವರು.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಶ್ರೀಮತಿ ಕಮಲಮ್ಮನವರ ಲಲಿತಕಲಾ ಶಾಲೆ, ಧಾರವಾಡದ ಮಿಣಜಿಗಿಯವರ ಕಲಾಶಾಲೆ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಳಭಾವಿಯವರ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಗದಗಿನ ವಿಜಯ ಕಲಾಮಂದಿರ–ಇವೆಲ್ಲ ಖಾಸಗಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು. ತರುಣ ತರುಣಿಯರಿಗೆ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣವೀಯುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿವೆ.

ಸ್ವರ್ಣಕಲಾನಿಪುಣ ಸಿಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಮಕ್ಕಳಾದ ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮೌಂಟ್ ಬೇಟನ್ ಸದಂಪತಿಗಳ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿ ಮುಂತಾದ ಮಹಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರೂಪುಚಿತ್ರ ಬರೆದು ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರು ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮನುಷ್ಯನ ರೂಪುಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದವರು. ದಿವಂಗತ ಕಲಾವಿದ ಕೇಶವಯ್ಯನವರೊಡನೆ ಬಹುಕಾಲ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಕಲಿತ ನುರಿತ ಕಲಾವಿದರಿವರು. ಇಂದು ದಂತದ ಕೆತ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ತೋರುತ್ತಿರುವರು.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದರ ದೊಡ್ಡ ತಂಡವೇ ಕಲಾಸೇವೆಗೆ ಮುಂದುಬಂದು ನಿಂತಿದೆ. ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರೀಯುತರುಗಳಾದ ಎನ್. ಹನುಮಯ್ಯ, ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯ, ಎಂ.ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಯಸ್.ವಿ. ಸೋಮಸುಂದರ್, ಎಂ.ಹೆಚ್. ರಾಮು, ವೈ. ನಾಗರಾಜ, ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ಎಫ್.ಎಂ. ಸೂಫಿಯವರೂ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದರುಗಳಾದ ಎಸ್.ಎಸ್. ಕುಕ್ಕೆ ಎಸ್.ಆರ್. ಸ್ವಾಮಿ, ಎಂ.ಎಸ್. ಶುದ್ಧೋದನ್, ಆರ್.ಎಸ್. ಸ್ವಾಮಿ, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ರುಮಾಲೆ ಚನ್ನ ಬಸವಯ್ಯ, ಆಗರಂ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, ಇನಾಮತಿ, ಹರಿರಾವ್, ನಂಜುಂಡರಾವ್, ಎಸ್.ಆರ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಅನಂತಯ್ಯ, ವೆಂಕರಾವ್, ಮಧ್ಯಸ್ಥ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರಿನ ಎಚ್.ಬಿ. ಸಿದ್ದಪ್ಪ,

ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಎ.ಯಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಎಂ. ಗೋಪಾಲ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರೂ, ಪರಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರತರಾಗಿರುವ ಕಲಾವಿದ ಸುಬ್ಬಕೃಷ್ಣ, ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ನಾನಾ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡ ಕಲೆಯ ಸೇವೆಗೆ ಬದ್ಧಕಂಕಣರಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದಿರುವರು. ಅವರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೀಯುವುದು ಪ್ರಕೃತ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಇಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಅಖಿಲ ಕನ್ನಡ ಜನತಾ ರಾಜ್ಯದ, ವಿಶಾಲ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ, ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆತು, ಅವರು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ಮಾರ್ಗ ಸುಗಮವಾಗಲೆಂದು ಆಶಿಸುವೆನು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆ

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ

ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಅಥವಾ ವಿಷುಯಲ್ ಆರ್ಟ್ಸ್–ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಾಗ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾವು ನೋಡಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಎಲ್ಲಾ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರ ಹಾಗು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದು.

ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕೇವಲ ಭಾವಜೀವಿಗಳೇ ಅಲ್ಲ; ರಸಿಕರೂ ಸಹಾ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಾನಾ ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು, ಅರಿತವರು, ಆಸ್ವಾದಿಸಿದವರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವುದರಲ್ಲಾದರೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಣತರು. ಎಷ್ಟಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಕಲೆಗಳಿಗೂ ನಿಕಟ ಬಾಂಧವ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರೂಪ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇರಬಹುದು. ಕವಿಗೆ ಹೃದಯವಿಲ್ಲವೇ? ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ ಮತ್ತು ವ್ರಜರ ಸಂಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಳೆಯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವುದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕೇವಲ

'ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ', ಬೆಂಗಳೂರು, ಸಂಪುಟ 3, 1986

ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಉಪಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ನೇರ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿವರ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಈ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಆಯಾ ಕವಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅಂತಹ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ವರ್ಣನೆ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವರ್ಣನೆ ಕಾಣಬರುವುದು. ಇದು ನಾನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದುದು.

ಉಪಮೆಯ ಅಥವಾ ಹೋಲಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆ ಇರಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಇರಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿರಬಹುದು. (ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರಕ, ಚಿತ್ರಕರ್ಮ, ಚಿತ್ರಶಾಲೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಗೃಹ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ.) ಹೀಗೆ ಕಲೆ ನಾನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವರಣೆ ಪಡೆದಿದೆ.

ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಜನತೆಯ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಇಂದಿನದಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಂದುದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಸ್ಥಿರಪಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿಯೂ ಅರಿವಾಗುವುದು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅತಿ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದು ಉಪಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

'ಸಕಳಾಳಾಪ ಕಳಾಪ ಕಥಿತ ವ್ಯಾವೃತ್ತಿಯೊಳ್ ಕೂಡಿ ಚಿತ್ರಕ
ರಂಬೋಲ್ ಪರಭಾಗ ಭಾವ ವಿಲಸದ್ವರ್ಣ ಕ್ರಮಾವೃತ್ತಿಯಂ

ಪ್ರಕಟಂ ಮಾಡಿರೆಪೇಳ್ದ ಚಿತ್ರಕೃತಿಯಂ ವ್ಯಾವರ್ಣಿಸುತ್ತಂ ಕವಿ
ಪ್ರಕರಂ ಶ್ರೀವಿಜಯ ಪ್ರಭೂತಮನಿದಂ ಕೈಕೊಳ್ವುದೀ ಮಾಳ್ಕೆಯಿಂ'

ಅಂದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃ-ಶ್ರೀವಿಜಯನು 'ಸಕಳಾಳಾಪ ಕಳಾಪ'ವನ್ನು ಅಂದರೆ ಮಾತಿನ ಅಥವಾ ಶಬ್ದದ ಕಲೆಯನ್ನು-ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕರ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಗಾರ, 'ಪರಭಾಗ ಭಾವವಿಲಸದ್ವರ್ಣ ಕ್ರಮಾವೃತ್ತಿಯಂ ಶೋಭಾಯಮಾನವಾದ ವರ್ಣಕ್ರಮದಿಂದ' ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಅಂತರ್ಗತ ಭಾವವನ್ನು, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಮಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀವಿಜಯನು ಈ ಸಕಳಾಳಾಪ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲ ಅರ್ಥ. ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳೂ ಉಪಮಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಕಾಲ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 850, ನೃಪತುಂಗನ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲ 814-877.

ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಪಟದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಬರುವ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶ್ರೀಮತಿ-ವಜ್ರಜಂಘರ ಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ವಜ್ರದಂತ ಮಹಾರಾಜನ ಮಗಳು ಶ್ರೀಮತಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಪತಿಯಾದ ಲಲಿತಾಂಗದೇವನನ್ನೇ ಸದಾ ನೆನೆದು ಕೊರಗುತ್ತಿರುವಳು. ಆತನು ಈ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿರುವನೋ ಎಂಬುದೇ ಚಿಂತೆ. ಆತನ ಒಂದು ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ನೆನಪಿನಿಂದ ಬರೆದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಳು. ಅದನ್ನು ಸಖಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಪಟ್ಟಣದ ಜಿನಾಲಯದ ಹೊರಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ತೂಗುಹಾಕುವಳು. ಈ ಅದ್ಭುತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಲು ಒಂದು ಜನಸಂದಣಿ ನೆರೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ, ವಜ್ರಜಂಘ ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಅವನನ್ನು ಈ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಪಟವು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಒಂದು ಅದರ ಮುಂದೆ ನಿಂತು-ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಅಚ್ಚರಿಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ :

'ರಸಭಾವಂಗಳೊಳಾದ ಚೆಲ್ವು ನುಡಿದಂತಾದಳ್ಕರಿಂ
ನೋಡುವಂತುಸಿರ್ದಂತಿರ್ದುದು.'

ಅಂದರೆ ರಸಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನುಡಿವಂತೆಯೆ ನೋಡುವಂತೆಯೇ ಇದೆ.

'ರೇಖೆ ಕೋಮಳತೆಯಂ ತಾಳ್ದಿತ್ತು'

ರೇಖೆಗಳು ಬಹು ಕೋಮಲವಾಗಿವೆ.

'ವರ್ಣಕ್ರಮಂ ರಸವತ್ಕಾಂತಿಯನಾಂತು'

ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ವೈಖರಿ ರಸಭರಿತ ಕಾಂತಿಯುಂಟುಮಾಡಿದೆ.

'ಎಸೆವೀ ನಿಮ್ನೋನ್ನತಂಗಳ್ ಪಿರಾಜಿಸಿ ಚೆಲ್ವಿಂಗೆವೆಗೊಂಡು

ಇಂತು ಬರೆಯಲ್'

ಅದರಲ್ಲಿನ ಏರಿಳಿತಗಳ ವೈಖರಿ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿ ಚೆಲುವಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತಿದೆ.
ಹೀಗೆ ಬರೆಯಲು ಅಥವಾ ಚಿತ್ರರಚಿಸಲು..........

'ಬ್ರಹ್ಮಂಗಮೇಂ ಬರ್ಕುಮೇ?'

ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವೋ ಎಂದು ಅಚ್ಚರಿಯಿಂದ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ವೈಖರಿ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಚಿತ್ರದ ಪ್ರೌಢವಾದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನವ ಪಂಪನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ನಾಗಚಂದ್ರನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ'ದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದೆ. ನಾಗಚಂದ್ರನು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1100ರಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂದರ್ಭವಿಷ್ಟೇ-

ವೈಶ್ರವಣ ಮಹಾರಾಜ ಒಂದು ದಿನ ರಾಜಕಾರ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ, ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪ, ಸಂಗೀತಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವದ್ ಜನರೊಡನೆ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಕಾರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಬೆರಳುಗಳ ಅಂಚುಗಳು, ಉಗುರುಗಳು 'ಪತ್ತಿದಂಗುಲೀಕದಿಂ ದ್ವಿಗುಣಿಸೆ'-ಬಣ್ಣಗಳು ಹತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೊಳೆಯುತ್ತಿವೆ.-'ತನ್ನ ಪಿಂತೆ ಮೆಲ್ಲೆಗೆ ಬರೆ ಚಿತ್ರಪಟಧಾರಿಗೆ'-

ಅವನ ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕನ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳು ಮೆಲ್ಲನೆ ಅಡಿಯಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಚಿತ್ರಕಾರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ಯುವತಿಯ ಕೈಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ರಾಜನ ಮುಂದೆ ಬಂದು ವಂದಿಸಿ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಹರಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ರಾಜನು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಹರಡಿಕೊಂಡು ನೋಡಲಾರಂಭಿಸಿದ.

'ವಿಳೋಕನಕುತೂಹಳನಿಳಾಧಿಪತಿ ನಿಜೋತ್ಸಂಗ ಸಂಗತಂ ಮಾಡಿ
ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ ಲೋಚನಾದೃಷ್ಟಿಯಂ ಪುಟ್ಟಿಸೆ'

ರಾಜ ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟಂದವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿದ. ಅನಂತರ ಚಿತ್ರದ ಒಂದೊಂದೇ ಭಾಗವನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ನೋಡಲಾರಂಭಿಸಿದ.

'ಬಳ್ಳಿಮಾವಿನ ಪಂಚಪಲ್ಲವದ ಪಲವುಂ ಬಣ್ಣದ ಬೆರಕೆಯುಮುಂ'
ಮಾವಿನ ಕುಡಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಮಿಶ್ರಣವನ್ನು
'ಅಸುವಿಕೆಯ ಪೊಸದಳಿರಿಂಗುಲಿಕದಣ್ಕೆಯುಮುಂ'
ಅಶೋಕವೃಕ್ಷದ ಚಿಗುರಿನ ಕೆಂಬಣ್ಣವನ್ನು
'ಕೊಸಗಿನಸಳ ಪೊಂಬಣ್ಣಮುಮುಂ'
ಬೆಟ್ಟದಾವರೆಯ ದಳಗಳ ಹೊಂಬಣ್ಣವನ್ನು
'ವಸಂತದೂತಿಯ ಕಪೋತಕಾಂತಿಯುಮುಂ'
ಮಾಧವಿಲತೆಯ ಪಾರಿವಾಳ ಬಣ್ಣದ ಕಾಂತಿಯನ್ನು
'ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ತಿಳಕದರಲ ಬೆಳ್ಪುಮುಂ'
ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸ್ವಚ್ಛಧವಳ ಶೋಭೆಯನ್ನು
'ದವನದ ತಮಾಳವನದ ಕರ್ಪುಮಂ'
ದವನದ ಸುರತೀವೃಕ್ಷದ ರೀತಿಯ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು
'ಮರುಗದ ಮಯಿಂದ ವಾಳೆಯ ಪಸುರ್ಪುಮುಂ'
ಮಹೇಂದ್ರ ಬಾಳೆಯ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣವನ್ನು
'ವಿವಿಧ ತರುಲತಾಗುಲ್ಮಜಾತಿಯ ಜಾತಿವ್ಯಕ್ತಿಯುಮುಂ'
ಬಗೆಬಗೆಯ ಗಿಡ, ಬಳ್ಳಿ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು
'ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿ'
ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂದೆ ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡುವಾಗ-ಗಿಳಿಗಳು ಕೆಂದಳಿರನ್ನು ತಿನ್ನಲು ಬರುತ್ತಿವೆ. ತಾಮ್ರತುಂಡದಿಂದ ಮಾವಿನ ಮಿಡಿಗಳನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ತಿನ್ನುತ್ತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಂಸವು ಕಚ್ಚಿ ಕಚ್ಚಿ ಮರಿಗೆ ಗುಟುಕನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆ.

'ಕಣ್ಸೆರೆದಪ್ಪೊಲಿರ್ದ ಚಿತ್ರಕನ ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರವಿಧಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದಂ'

ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅನುಭವ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಚಿತ್ರಕನ ಈ ಚಿತ್ರ ವಿಧಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದನಂತೆ-ರಾಜ.

ಮುಂದೆ ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡುತ್ತಾ ಒಂದು ಹೂವಿನ ಕೊಳದ ದೃಶ್ಯ-ದಡಕ್ಕೆ ಬಡಿಯುತ್ತಿರುವ ತೆರೆಗಳು, ಚಕ್ರವಾಕಗಳ ಗುಂಪು, ರಾಜಹಂಸಗಳ ಪಾದಚಲನದಿಂದ ಏಳುತ್ತಿರುವ ನೀರುಗುಳ್ಳೆಗಳು, ಅರಳುತ್ತಿರುವ ಹೊಂದಾವರೆ ಮೊಗ್ಗುಗಳು-ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದೊಂದೂ ಅಂಶವನ್ನೂ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಒಂದು ಹಂಸವು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

'ಬಟ್ಟಿದುವಾದ ಕಣ್ಣಕರಿಯಾಲಿಯ ಸುತ್ತನ ಬೆಳ್ಪುನೇರ್ಪಟ್ಟುದು'

ದುಂಡಾದ ಕಣ್ಣ ಕರಿಯುಗುಡ್ಡೆಯ ಸುತ್ತಣ ಬಿಳುಪು ಗೆರೆ ಕೊರೆದ ಹಾಗಿದೆ.

'ಕರ್ಬುರಚ್ಚವಿಯ ಚಂಚು ಮನಂಗೊಳಿಸಿತ್ತು'

ಕೊಕ್ಕು ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ.

'ಮೆಯ್ಯ ಬೆಳ್ಪಟ್ಟಳವಾಯ್ತು, ಕಾಲ್ಗಳರಿದಾಳದ ಮೇಗಿನ ಕೆಂಪಿನಣ್ಕೆಯಿಂ
ದಿಟ್ಟಗೆ ಬಂದುದಾರ್ ಬರೆದವರಿಂತಳವಟ್ಟಿರೆ ರಾಜಹಂಸನಂ'

ಮೈಯ ಬಿಳುಪು ಅತಿಶಯ, ಕಾಲುಗಳು ಅರಿದಾಳದ ಕೆಂಪು ಬಳಿದಂತಿವೆ. ಇಂತಹ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಜಹಂಸವನ್ನು ಯಾರು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲರು ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕುಡಿಗಳನ್ನು ಉಗುರು ಮೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತಿನ್ನುವ ಕೋಗಿಲೆ, ಹೂ ರಸವನ್ನು ಹೀರುತ್ತಿರುವ ದುಂಬಿಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಮೇಲೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವನು. ಅಲ್ಲಿ-ಕಂಡದ್ದೇನು?

'ಗಿಳಿ ಋಜ್ವಾಗತದಿಂ, ಅರ್ಧಋಜುವಿಂದಂ ಕೋಕಿಳಂ
ಸಾಚಿಯಂ ಕಳಹಂಸೀಕಳಭಂ, ರಥಾಂಗ ಮಿಥುನಂ ಧ್ಯರ್ಧಾಕ್ಷಿಯಿಂ
ಬರ್ಹಿಮಂಡಳಿ ಪಾರ್ಶ್ವಾಗತದಿಂ-ಎಂ ಪಡೆದುವೋ ಪಂಚಾಂಡಕವ್ಯಕ್ತಿ
ಕಣ್ಗೊಳಿ ಕಂದರ್ಪನ ಬಾಣಪಂಚಕದವೊಲ್ ಚಿತ್ತಕ್ಕತಿಕ್ಷೋಭಮಂ'

ಗಿಳಿಯು ಋಜ್ವಾಗತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಕೋಗಿಲೆ ಅರ್ಧಋಜು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಹಂಸಗಳು ಸಾಚಿ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಚಕ್ರವಾಕಗಳ ಜೋಡಿ ಧ್ಯರ್ಧಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ, ನವಿಲುಗಳ ಹಿಂಡು ಪಾರ್ಶ್ವಗತದಲ್ಲಿ – ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಈ ಐದು ಹೇಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು? ಮನ್ಮಥನ ಪಂಚಬಾಣದಂತೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಚಂಚಲಗೊಳಿಸಿದುವು.

ಮೂರುಂ ತೆರದ ಮೊದಲ ಬಣ್ಣಮು ಮನವನೋರೊಂದರೊಳ್ಬೆರಸುವ
ಪರಿಣತಿಯಮುಂ, ಅನಿಲಕಂ, ಪತ್ರಕಂ, ಬಿಂದುಕಂ, ಧೂಮ್ರಾವರ್ತಕಂ
ಉದ್ವರ್ತನಂ, ಚಿತ್ರಪ್ರವರ್ತನಂ ಎಂಬಾರುಂತೆರದ ಅಳ್ಕೆಯುಮಂ,
ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರಾರ್ಧ, ಚಿತ್ರಭಾಸವೆಂಬ ಮೂರುಂ ಪ್ರಕಾರಮುಂ
ರಸಚಿತ್ರಧೂಳೀಚಿತ್ರದೋಜೆಯುಮಂ
ಶ್ರುತಿ ವಿದ್ಧಾ, ಆತ್ಮ ವಿದ್ಧಾ, ಪರವಿದ್ಧಮೆಂಬ ವಿದ್ಧ ಪದ್ಧತಿಯುಮ
ಲಾಕ್ಷಾರಸ, ರೇಖಾಶುದ್ಧಿಯುಮುಂ
ಮೃದು ರೇಖಾ ವಿಳಾಸಮಮುಂ
ಪರಿಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿ, ವಜ್ರಕುಂಡಳದ ಕಾಂತಿ ತಳತಳಿಸೆ
ತಲೆಯುಂತೂಗಿ (ಇನ್ನೂ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೊಗಳಿ)
ಇದು ಚೀರಘಟ್ಟಿಗೆ ಮಾನಭಂಗವಂ ಪುಟ್ಟಿಸಿದುದು'

ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿದ ವಿಧಾನ ಅದರ ಪರಿಣತಿ ಅನಿಲಕ, ಪತ್ರಕ, ಬಿಂದುಕ, ಧೂಮ್ರಾವರ್ತಕ, ಉದ್ವರ್ತನ, ಚಿತ್ರಪ್ರವರ್ತನ ಎಂಬ ಆರು ಬಗೆಯ ಅಣ್ಕೆ ಅಥವಾ ಲೇಪನ ವಿಧಿ. ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರಾರ್ಧ, ಚಿತ್ರಾಭಾಸ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರ; 'ಶ್ರುತಿವಿದ್ಧ, ಆತ್ಮವಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಪರವಿದ್ಧ' ಎಂಬ ಮೂರು ವಿದ್ಧ ಪದ್ಧತಿಗಳು; ಲಾಕ್ಷಾರಸ ರೇಖಾಶುದ್ಧಿ-ಮೃದು ರೇಖಾ ವಿಳಾಸ, 'ರಸ'ಧೂಳಿ ಚಿತ್ರದ ವರ್ಣಶೋಭೆ' ಮುಂತಾದುವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಕವಿಯು

ವಜ್ರಕುಂಡಲಗಳು ತಳತಳಿಸುವಂತೆ ತಲೆದೂಗಿ ಈ ಚಿತ್ರವು ಚೀರಘಟ್ಟಿಗೆ ತಲೆತಗ್ಗಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪ್ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಳಿ ಋಜ್ವಾಗತದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ Frontal Position, ಕೋಗಿಲೆ 'ಅರ್ಧಋಜುವಿನಲ್ಲಿ' ಅಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿರುವುದು, ಹಂಸ ಸಾಚಿಯಿಂ 3/4 Position ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ 'ಧ್ಯರ್ಧಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ' ಇನ್ನೂ ತಿರುಗಿ 'ಪಾರ್ಶ್ವಗತ' Side ಅಥವಾ Profile Position ಬರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಅಣ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಲೇಪನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅನಿಲಕ ಎಂದರೆ Stumpin 'ಪತ್ರಕಂ' Crosslines 'ಬಿಂದುಕಂ' Stipping-dot ವಿಧಾನಗಳು ಚಿತ್ರ-ಚಿತ್ರಾರ್ಧ, ಚಿತ್ರಭಾಸ (Like Sculpture), 3 ವಿದ್ಧ ಪದ್ಧತಿ-ವಿದ್ಧ (Portrait) ಅವಿದ್ಧ (General study)...ಹೀಗೆ.

ಇವೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ನಾನಾ ಸೂತ್ರ, ನಿಯಮ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜನು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ರಸಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿಮಾನಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ, ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿ, ಶಿಲ್ಪರತ್ನ, ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅವು ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು.

ಈ ರೀತಿಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಸಹಿತ ವರ್ಣನೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದು. ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅನುಭವವಾಗುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ–

1. ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕೇವಲ ಕುರುಡು ಕುರುಡಾಗಿ ರಚಿತವಾದುವಲ್ಲ. ನಿಯತ ಸೂತ್ರ, ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು.
2. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು.

3. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಕೇವಲ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದರು ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಇದೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ ಆದ ಮೇಲೆ–'ಚೀರಘಟ್ಟಿಗೆ ಮಾನಭಂಗಮಂ ಪುಟ್ಟಿಸಿದುದು'

ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ–ವೈಶ್ರವಣ ಮಹಾರಾಜ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚೀರಘಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಪದವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಹುಟ್ಟಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಯಾರ ಹೆಸರೂ ಉಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಕೆಲವು ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚೀರಘಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಬಹುಶಃ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ಹೆಸರೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಚಿತ್ರಣದ ಗುಣವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಮಾನದಂಡದಂತೆ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

'ಚೀರಘಟ್ಟಿಯು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರ ಬನಕ್ಕಣೆಯಾಯ್ತು'

ಎಂದಿದೆ–ಶಾಂತಿನಾಥ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ

'ವಿಶ್ವಕರ್ಮನ, ಮಾಂಡವ್ಯನ, ಚೀರಘಟ್ಟಿ
ಯುಳವಲ್ಲೆಂದಳ್ಕರಿಂ'
ಎಂದಿದೆ ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ

ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು 10ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಚೀರಘಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದನಿದ್ದ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

*

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳದೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣ. ಅನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆ. ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಬಹು ಅಪರೂಪ. ಇಂತಹ ಅಪರೂಪ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಒಂದು–ಬೊಪ್ಪಣ ಪಂಡಿತನ ಗೊಮ್ಮಟ ಸ್ತುತಿ.

ಕ್ರಿ.ಶ. 1180 ರಲ್ಲಿದ್ದ ಬೊಪ್ಪಣ ಪಂಡಿತನಿಗೆ, ಸುಜನೋತ್ತಂಸ, ಕನ್ನಡ ಕವಿಬೊಪ್ಪ ಎಂಬ ಬಿರುದುಗಳಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇತರ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳೂ ಗೊಮ್ಮಟ ಸುತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬೊಪ್ಪಣ ಪಂಡಿತನ ಗೊಮ್ಮಟ ಸ್ತುತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಇದು ಶ್ರವಣಬೆಳ್ಗೊಳದಲ್ಲಿರುವ ಗೋಮಟೇಶ್ವರನನ್ನು ಸುತ್ತಿಸುವುದು.

ಶ್ರೀ ಗೊಮ್ಮಟ ಜಿನನಂ ನರ ।
ನಾಗಾಮರ ದಿತಿಜ ಖಚರಪತಿ ಪೂಜಿತನಂ ।
ಯೋಗಾಗ್ನಿಹತ ಸ್ಮರನಂ ।
ಯೋಗಿ ಧ್ಯೇಯೆನನ್ ಅಮೇಯನಂ ಸ್ತುತಿಯುಸುವಂ ।

ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಗೊಮ್ಮಟ ಸುತ್ತಿಯಲ್ಲಿ 27 ವೃತ್ತಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಗೋಮಟೇಶ್ವರ ಸುತ್ತಿಯೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಶಿಲಾಮೂರ್ತಿ ಎಂತಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ–ಬೊಪ್ಪಣ.

ಆದರೆ ಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಬರುವಂತಿದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಡಾ॥ ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪನವರ ನಿವೇದನ ಎಂಬ ಕವನಸಂಗ್ರಹ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚೆಲುವಿನ ನಾನಾ ಮುಖಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕವನಗಳಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೇಲೂರಿನ ಶಿಲಾ ಬಾಲಿಕಾ ಪುತ್ಥಳಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದುದು.

ಶ್ರವಣಕೆ ಸಿಲುಕದ ಲಲಿತಾ
ರವ ಸುಖಮಂ ರಸನೆಗೊದವದ ಅಮೃತ ದ್ರವಮಂ
ಎವೆಯಿಕ್ಕದ ನಯನಗಳಿಂ
ಸವಿವುದು ನೀವೆಂಬ ಮಾಯಗಾತಿಯವರಿವರಾರ್

ಎಂದು ಈ ಶಿಲಾಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅಚ್ಚರಿಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಹಾಗೆಯೇ

ಶೃಂಗಾರ ವಲ್ಲರಿಯೆ ಲತೆಯೊಡನೆ ಬಳುಕಿ ನೀಂ । ನೃತ್ಯ
ಲಾಸ್ಯದಿ ಆರನೊಲಿಸುತಿರುವೆ

ಎಂದು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ

ಸೌಂದರ್ಯಮೇ ವಿಶ್ವತತ್ವಮಾ ಪರತತ್ವ । ಭಾಸಮೆ
ಸೌಂದರ್ಯಮೆನುತ ಸಾರಿ ॥
ನಿಮಗೆ ಜನ್ಮವನಿತ್ತ ಚಿತ್ರ ಚತುರರ ಚಿತ್ತ । ದೇಕಾಗ್ರ ಭಕ್ತಿ
ದೀವಿಗೆಯ ಬೆಳಗಿ ॥

ಎಂದು ಹಾರೈಸಿದ್ದಾರೆ. 1914ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಏಳು ಪಾದಗಳಿವೆ. ಈ ಏಳು ಪಾದಗಳೂ ಮುಂದೆ ಅರವತ್ತಾಗಿ ಅಂತಃಪುರ ಗೀತೆಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ಒಂದೊಂದೂ ಶಿಲಾ ಬಾಲಿಕೆಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯಲಾದ ಈ ಅಂತಃಪುರ ಗೀತೆಗಳು 1950ರಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದು ಇಂದು ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

ಬೇಲೂರಿನ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಯವರು ಗೋಮಟೇಶ್ವರನನ್ನು ಕುರಿತು ಎಂಟು ಪದ್ಯಗಳ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗೋಮಟೇಶ್ವರನಿಂದ ಸ್ಫುರಿತರಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿ ಡಾ॥ ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರು. ಅವರೂ 96 ಸಾಲುಗಳ ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರೂ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ಫುರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗೀತೆಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ–

ಬಾಗಿಲೊಳು ಕೈಮುಗಿದು ಒಳಗೆ ಬಾ ಯಾತ್ರಿಕನೆ
ಶಿಲೆಯಲ್ಲವೀ ಗುಡಿಯು ಕಲೆಯ ಬಲೆಯು–ಎಂದು.

ಇದು ಸೋಮನಾಥಪುರದ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿತವಾದುದು. ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಸ್ಫುರಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ–ಬೇಲೂರು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ–ಸೋಮನಾಥಪುರ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಕಲಾಸಂವೇದನ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೇ ಮಿತಿಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದಲೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನವಿಲು ಅಥವಾ ನಟರಾಜ ಕವಿತೆಗಳು ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕಣ್‌ಸೆಳೆದ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೂ

ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಗತಿ' ಎಂಬ ಕವನವು ಕ್ಷಿತೀಂದ್ರನಾಥ ಮಜುಂದಾರರು ರಚಿಸಿದ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಿಂದ ಸ್ಫುರಿತವಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕುವೆಂಪುರವರನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಮೈಸೂರು ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನೀಲಗಿರಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಕುವೆಂಪುರವರ ಅಂತರಾತ್ಮ ಹೀಗೆ ನುಡಿದಿದೆ :

ಸುರುಚಿರ ಸ್ವಪ್ನಮಯ ಕಲ್ಪನಾಕಾಶದಲಿ ।
ಮಿಂಚಿ ಬಹ ಮಳೆಬಿಲ್ಲುಗಳ, ಗೊಂಚಲನು ಕೊಯ್ದು ।

ಮಧುರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಮಯ ವರ್ಣಜಾಲವ ನೆಯ್ದು । ಸಗ್ಗವನೆ ಸೆರೆಗೈದು
ಮರ್ತ್ಯ ಪ್ರದೇಶದಲಿ ।

ಬಂಧಿಸಿಹ ಓ ವರ್ಣ ಶಿಲ್ಪಿ । ಬಹು ವೇಷದಲಿ, ಸುಳಿವ ನಶ್ವರದೆದೆಯ
ಶಾಶ್ವತವನಾರೈದು ।

ಕನಸುಗಳ ಕೋದಿರುವೆ ನಿನ್ನ ಹರಣಂಬೊಯ್ದು । ಚಿರಕಲಾಲಿಂಗಿತ
ತಟಿಲ್ಲತಾ ಪಾಶದಲಿ

ನಿನ್ನ ಹೊಂಬಯಕೆಗಳ ಪುಣ್ಯ ರಸರಂಗದಲಿ ಸಂಚರಿಸುತಿರೆ ಬಕುತಿಯಿಂ
ಬಗೆಗೆ ಗರಿಮಾಡಿ

ತೇಲಾಡಿದೆನು, ನೀಲಗಿರಿ ತುಂಗ ಶೃಂಗದಲಿ। ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯಪೂರದಿ
ಮುಳುಗಿ ತೇಂಕಾಡಿ ॥

ಮರುಮೈಯ್ಯ ಪಡೆದಿರುವೆನಾತ್ಮದಲಿ, ನರನಂತೆ। ಬಂದ ನಾಂ ಮರಳಿ
ತೆರಳುವೆನುರಿವ ಸುರನಂತೆ

ಹೀಗೆಯೇ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನವು ಕೆಲವು ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂಗ್ರಹವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಿಧ ರುಚಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ

"ರಸಯೋಗಿ" (ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು)

ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಜೀವನು ತನ್ನ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿರುವ ವಸ್ತು ಜಾತಗಳನ್ನೂ ಜೀವಜಾತಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ, ತನ್ನ ಒಳಗೂ ಹೊರಗೂ ತುಂಬಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ, ಕೆಲವೊಂದು ಭಾವನೆ-ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರವುಳ್ಳವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನಿಂದ ಇತರರಾದವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ-ತನಗಾದ ಅನುಭವದ ಸದೃಶವಾದ ಅನುಭಾವವು ಅವರಲ್ಲುಂಟಾಗುವಂತೆ-ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವನು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಪ್ರತಿ ಜೀವನೂ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವನು ಇದನ್ನು ಅತಿಕುಶಲವಾಗಿ ಮಾಡುವನೋ ಅವನೇ ಶಿಲ್ಪಿ. ತನ್ನ ರಸ-ಭಾವಗಳ, ವಿಚಾರ-ವಿಕಾರಗಳ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಲಿ, ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಿ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲಿ, ಇಂಚರದಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲಿಸಲಿ, ಅವನಾವುದೇ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೂ ಅವನು ಶಿಲ್ಪಿ. ಅವನ ಕೌಶಲದ ಉಚ್ಚ ನೀಚತೆಯಂತೆ ಅವನ ಹಿರಿ-ಕಿರಿತನಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುವುವು. ಆದಕಾರಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತ ವಾಸ್ತು-ವಿಗ್ರಹ, ಚಿತ್ರ-ನೃತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಅನುಭವಮೂರ್ತಿಯ ಭಿನ್ನಮುಖಗಳು.

ಜಾತಿ ಜೀವನವೂ ಕಲಾಭಿವೃದ್ಧಿಯೂ- ಕನ್ನಡಿಗ, ತೆಲುಗ, ತಮಿಳ ಮೊದಲಾದ ಜಾತಿಗಳು ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವರವರ ಜಾತಿ ಜೀವನವು, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತ, ವಾಸ್ತು-ವಿಗ್ರಹ, ಚಿತ್ರ-ನೃತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧಾಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು

'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ', ಬೆಂಗಳೂರು, ಏಪ್ರಿಲ್ 1930

ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಹೊಂದಿದರೂ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮುಖವು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ನಾಡಿಗೆ ಕಲೆಗಳು. ಅವರವರ ಸುಖ ದುಃಖಗಳು ಅವರವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮೂಡುವುವೋ ಹಾಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಸುಖ ದುಃಖಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವುದುಂಟು. ಆಯಾ ನಾಡಿನ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಜನಾಂಗದ ಚಿತ್ತದ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯು, ಅಂತಃಕರಣದ ತರಂಗಮಾಲೆಯು, ಮನದ ಉಯ್ಯಾಲೆಯು, ಬುದ್ಧಿಯ ನಿಶ್ಚಲತೆಯ ಚರಿತೆಯೇ ಆಗಿರುವುದು. ಹೀಗೆ ಕಲೆಗಳು ನಾಡಿನ ಮನಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಲೆಗಳಿದ್ದಂತೆ. ದೇವರ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಚಂದ್ರಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ನಮ್ಮ ಶ್ರುತಿಗಳು ಹೇಳುವುವು. ಜನಾಂಗದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವೃದ್ಧಿಕ್ಷಯವು ಜಗತ್ತಿನ ಶುಕ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಪಕ್ಷವಾಗುವಂತೆ, ಕಲಾಚಂದ್ರನ ವೃದ್ಧಿಕ್ಷಯವು ನಾಡಿನ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಶುಕ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುವು. ಚಿಕದೇವರಾಯನ ಕಾಲದನಂತರದಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಪಕ್ಷವುಂಟಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಜೀವನದ ಅಧೋಗತಿಯು ಕಲೆಗಳ ಅಧೋಗತಿಯೇ.

ಕಲೆಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪರಿಪೋಷಿಸುವುವು.– ನಮ್ಮ ವಿಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ–ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ–ಕೆತ್ತನೆಯ ಗೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯು (Realism) ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳ ವರ್ಣನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉಪಮಾ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ, ರೂಪಕಗಳ ರೀತಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತು ವಿಗ್ರಹಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಮಾಧುರ್ಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ, ತಾಲ ಲಯದ ರೀತಿಯನ್ನೂ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳೊಳಗಿನ ಅನುನಾಸಿಕಗಳ ವಿವಿಧತೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಮೃದುವರ್ಣಗಳ ವಿಮಲತೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ತ್ರಿಪದಿಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ದಿಗ್ದರ್ಶಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ.– ಇತ್ತೀಚೆಯ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೇನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಾರ ತಿಪ್ಪಣ್ಣನವರ ಹೆಸರು, ಜಗನ್ಮೋಹನ ಪ್ರಾಸಾದದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ಚಿತ್ರಗಳೂ, ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷೇಶ್ವರನ ರಂಗ

ಮಂಟಪದ ಮೇಲ್ಗಡೆ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಎರಡು ವಿಶಾಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ, ವಿಜಾಪುರ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯದೊಳಗಿನ ಕೆಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ–ಇವಷ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಇನ್ನು ಬೇರೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

"ಕರ್ನಾಟಕದ ಧುರೀಣ"ದ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ಜಿಜ್ಞಾಸೆ" ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿ"ನ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತೆ, "ಚೀರಘಟ್ಟ"ಯು ಕರ್ನಾಟಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುರುಷನೆಂದೇ ನಿರ್ಣೀತವಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ ಪರಂಪರೆಯೆಂದು ನಾವು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಮಹಾಗುರುವು–ಮೂಲಪುರುಷನು, ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ "ಚೀರಘಟ್ಟ"ಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯವಾಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬಾದಾಮಿಯ ಚಾಲುಕ್ಯ ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಿಕೇಶಿಯಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಕಲ್ಯಾಣದ ಚಾಲುಕ್ಯ ವಿಕ್ರಮನ ವರೆಗೂ ಅಜಂತಾ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕೈಕುಸುರಿನ ಕೈವಾಡದ ಒಪ್ಪವಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ! ಹೀಗಿದ್ದೂ, ಇಂಥ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಪರಂಪರೆಯವರು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು, ಚಾಲುಕ್ಯ ವಿಕ್ರಮನಿಂದೀಚೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಬೇಕಾದಷ್ಟೇಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದಾಗಿದೆ. ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರ ಪದ್ಧತಿಯ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಬಂದುದು ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ "ನಾಗ ಪದ್ಧತಿ" ಎಂಬುದೊಂದು ಇದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವಹಾಗಿದೆ. ಇರಲಿ; ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡುವ.

ಪಂಪ, ಅಭಿನವ ಪಂಪ, ಚೌಂಡರಸ, ವೃತ್ತವಿಲಾಸ, ಅಗ್ಗಳ, ಪಾರ್ಶ್ವಪಂಡಿತ, ಸೋಮರಾಜ, ನಾಗರಾಜ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ, ಹರಿಹರ, ವಿನೆಯ ಗುಣಧರ್ಮ, ಜನ್ನ, ಪೊನ್ನ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ರುದ್ರಭಟ್ಟ, ಮಂಗರಸ ಮೊದಲಾದ ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಅನುವರಿತು ಕೆಲವು ಕವಿಗಳ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

"ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವ ಪಂಪನು "ಉದ್ಯಾನ ಮಾಲೆ"ಯೊಂದನ್ನು "ರಸಚಿತ್ರ"ವಾಗಿ (Painting) ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ: "ನವಯೌವನನೋರ್ವನಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಕಂ ತನ್ನ ಪಿಂತೆ ಮೆಲ್ಲನೆ ಬಂದು ಕೆಲದೊಳಿರ್ದ ಕನ್ನೆಯ ಕಯ್ಯ ಚಿತ್ರಪಟಮಂ ಕೊಂಡು ತನ್ನರಸನ ಪದ ಪಯೋಜ ಪಾರ್ಶ್ವದೊಳ್ ಪಸರಿಸು" ವಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಸನ "ಪದ ನಖ ಮಯೂಖ ಲೇಖೆ"ಯೇ ಆ ಚಿತ್ರಕನ ಚಿತ್ರದ "ನಿರ್ವಾಣ ರೇಖೆ"* ಯಾಯಿತಂತೆ. ಎಂದರೆ, ಸೀಮಾರೇಖೆ (Border Line) ಆಯಿತಂತೆ. ಈ ಪಟದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಗಿಳಿ, ಕೋಕಿಳ, ಕಳಹಂಸ, ರಥಾಂಗ ಮಿಥುನ, ಬರ್ಹಿ ಮಂಡಳ–ಇವುಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು, "ಕಂದರ್ಪನ ಬಾಣ ಪಂಚಕದವೋಲ್ ಚಿತ್ತಕ್ಕತಿ ಕ್ಷೋಭೆ"ಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಕ್ಷೋಭೆಯಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಎಲ್ಲಾದರೂ ನಾಲ್ಕು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಳಿ, ಕೋಕಿಳ, ಕಳಹಂಸಗಳನ್ನು ಬರೆದುಬಿಟ್ಟರಾದೀತೆ? ಚಿತ್ರದ "ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ" (Composition of the whole picture) "ಲೋಚನಾದೃಷ್ಟಿಯಂ ಪುಟ್ಟಿಸು"ವ ಹಾಗಿರಬೇಡವೆ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ವಿವಿಧ ತರುಲತಾ ಗುಲ್ಮಗಳ–ಮಾವಿನ ಮರಗಳ, ಕಮಲ ಕುಟ್ಮಲಗಳ, ತಿಳಿನೀರ ಕೊಳದ "ಉದ್ಯಾನಮಾಲೆ" ಯೊಂದನ್ನು–ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು (Landscape) ಬರೆದು ಗಿಳಿ, ಕೋಕಿಳ, ಕಳಹಂಸಾದಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಕೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಹೇಗೆಂಬುದು ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. "ಅಪರಸ್ಥಲ"ದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ "ಹಿನ್ನೆಲೆ"ಯಲ್ಲಿ (Back-ground) ಬಳ್ಳಿ ಮಾವು, ಅಸುಗೆ, ಕೊಸುಗೆ, ವಸಂತ ದೂತಿ, ಸುರಹೊನ್ನೆ, ದವನ, ತಮಾಳ, ಮರುಗ–ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವಿಧ ತರುಲತೆಗಳ ಇರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತಿರಿದು ಕೊಳಲ್ಕೆ ಬಂದಪ್ಪುವು ಕೆಂದಳಿರಂ ಗಿಳಿ ತಾಮ್ರ ತುಂಡದಿಂ
ದಿರದೆಪ್ಪುದಾಮ್ರದೊಳ್ಮಿಡಿಗಳಂ ಬಿಸಕಾಂಡಮನಂಚೆ ಚಂಚುವಿಂ
ಕಿರಿಕಿರಿದಾಗಿ ಕರ್ಚಿ ಕುಡುಕಂ ಮರಗಿತ್ತಪುವು....

* ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಭಟ್ಟನು, ಒಮ್ಮೆ "ನಿರ್ವಹಣ ರೇಖೆ"ಯೆಂದೂ ಒಮ್ಮೆ "ನಿರ್ವಾಹ ರೇಖೆ" ಎಂದೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ಬಲ್ಮೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅಭಿನವ ಪಂಪನು 'ಕಣ್ಣರೆದವೊಲ್' ಇದ್ದಿತೆಂದೂ ಚಿತ್ರಕನ ಚಿತ್ರದ 'ಚಿತ್ರವಿಧ'ಕ್ಕೆ ಅರಸು ಮೆಚ್ಚಿದನೆಂದೂ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮನವೊಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರಕನ ಚಿತ್ರದ "ಚಿತ್ರವಿಧ"ಕ್ಕೆ ಅರಸು ಮೆಚ್ಚಿದನು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು "The King was enchanted by the marvellous technique of the artist" ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದೀತು. ಆ ಚಿತ್ರಕನ "ರಸಚಿತ್ರ" ವಂತಿರಲಿ. ಅಭಿನವ ಪಂಪನ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವು ಕೂಡ ಎದ್ದು ಬರುವಂತಿರುವುದು. ಆತನ 'ವರ್ಣವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಕೌಶಲವು, ಎಂದರೆ "ವರ್ಣಕ್ರಮ"ವು (Colour Scheme) ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರುವುದು. ಕೆಂದಳಿರಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚನೆಯ ಗಿಳಿಯನ್ನು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಹಚ್ಚನೆಯ ಮಾಮಿಡಿಯನ್ನು ತಾಮ್ರ ತುಂಡದಿಂದ ಕುಕ್ಕಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅಂಚೆಯ ಕರ್ಬುರಚ್ಛವಿಯ ಚಂಚುವಿನಿಂದ ತಿಳಿಹಸಿರಿನ ಬಿಸಕಾಂಡವನ್ನು ಕರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಕೆಂಪಿನ ನಡುವೆ ಹಸಿರು ಮೂಡಿಸಿ ಹಸಿರಿನ ನಡುವೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಂಪು ಕೂಡಿಸಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದರ ರೂಪು ಒಡೆದು ಕಾಣುವಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಸಿರು ಕೆಂಪುಗಳ "ಅಪರಸ್ಥಲ"ದಲ್ಲಿ ಅರಸಂಚೆಯೊಂದನ್ನಿರಿಸಿ ಅದೂ ಒಡೆದು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅರಸಂಚೆಯು ತನ್ನ ಮರಿಗೆ ಗುಟುಕು ಕೊಡುವ ಹಾಗೆ ಯೋಜಿಸಿ ದೊಡ್ಡವರ ಮುಂದೆ ಸಣ್ಣದನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಯೆಂದಂತೆ ಇದು ಚಿತ್ರಕನ ಚಿತ್ರದ "ಚಿತ್ರ ವಿಧ" ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕವಿಯ ಚಿತ್ರದ "ಚಿತ್ರ ವಿಧ" ಎಂದರೆ ಒಪ್ಪುವುದು. ಇರಲಿ; "ಅಜನುಂ ಬರೆಯಲ್ಕೆ ಬಲ್ಲನಿಲ್ಲದ" ಪೂಗೊಳವನೊಂದನ್ನು ಅಭಿನವ ಪಂಪನು ಅದೇ ಪಟದಲ್ಲಿ ಇಂತು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

> ಚಂ ॥ ತೆರೆ ಕರೆಗಣ್ಮಿದಪ್ಪುವಿವೆ ತಣ್ಣೆಲರಿಂ ತಡಿಯೊಳ್ ರಥಾಂಗವೀ ।
> ನೆರೆವುವೆ ರಾಜಹಂಸ ಚರಣಾಹತಿಯಿಂ ಜಳ ಬುದ್ಬುದಂಗಳುಂ ॥
> ನೊರೆಗಳುಮಿಾತೆರಳ್ದಪುವೆ ಹೇಮ ಸರೋರುಹ ಕುಟ್ಮಳಂಗಳೀ ॥
> ಬಿರಿವುವೆ ಪೋಲೆ ಪೊಗೊಳನನಿಂತಜನುಂ ಬರೆಯಲ್ಕೆ ಬಲ್ಲನೇ ॥

ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ತಂಗಾಳಿಯಿಂದ ತೆರೆಗಳಲೆದಂತೆ, ನೊರೆಗಳು, ನೀರುಗುಳ್ಳೆಗಳು ಎದ್ದಂತೆ, ರಥಾಂಗ ಮಿಥುನಗಳೂ ರಾಜ ಹಂಸಗಳೂ ಕ್ರೀಡಿಸಿದಂತೆ, ನೀರ್ವೂಗಳೂ ಇದೇ ನಮ್ಮೆದುರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅರಳಿದುವೆಂಬಂತೆ, ಓದುಗರ ಕಣ್ಣೆದುರಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಬಿಡುವನು.

ಮೇಲೆ ಅಭಿನವ ಪಂಪನ "ವರ್ಣಕ್ರಮ"ದ (Colour Scheme) ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಂತೆ, ಇತ್ತ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವನ "ರೂಪ ನಿಷ್ಪಾದನ" ವಿಧಿಯನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಉ॥ ಬಟ್ಟುದವಾದ ಕಣ್ಣ ಕರಿಯಾಲೆಯ ಸುತ್ತಣ ಸಣ್ಣ ಬೆಳ್ಪು ನೇ ।
ರ್ಪಟ್ಟುದು ಕರ್ಬುರಚ್ಚವಿಯ ಚಂಚು ಮನಂಗೊಳಿಸಿತ್ತು ಮೆಯ್ಯ ಬೆ ॥
ಳ್ಪಿಟ್ಟಳವಾಯ್ತು ಕಾಲ್ಗಳರಿದಾಳದ ಮೇಗಣ ಕೆಂಪಿನಕ್ಕೆಯಿಂ ।
ದಿಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದುದಾರ್ಬರೆವರಿಂತಳವಟ್ಟಿರೆ ರಾಜಹಂಸನಂ ॥

ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ರೂಪಗಳ 'ಭಂಗಿ,' 'ವಿನ್ಯಾಸ' ವಿಧಿಯನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಇಂಗುಳಿಕದಕ್ಕೆಯಿಂ ನಯ ।
ನಂಗಳ್ ಕಾಡಿಗೆಯ ತೊಡಪದಿಂ ರಂಜಿಸೆ ಸರ್ವಾಂಗಂ ॥
ಒಂದು ಕೋಕಿಲವು
ಕಂ॥ ಕುಡಿದಳಿರುನುಗುರ ಮೊನೆಯೊಳ್ ।
ಪಿಡಿದುದು ನತ ಚಂಚು ನೀಡಿ ಗಳಕಂದಳಮಂ ॥
ಮಡಗೆದರಿ ನವಾಮ್ರದ ಪೂ ।
ಮಿಡಿಯಂ ಕರ್ದುಕಿದುದು ಪರಭೃತಂ ಪರಭೃತದಿಂ ॥

ಒಂದು ಕೋಕಿಲದ ಬಾಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹೊಸ ಮಾವಿನ ಹೂಮಿಡಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕೋಕಿಲವು ಕುಡಿದಳಿರನ್ನು ತನ್ನಗುರು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನೆಮ್ಮಿ ಮುಂದೆ ಬಾಗಿ ಕೊರಳು ನೀಡಿ ಚಂಚು ಚಾಚಿ ಗರಿಗೆದರಿ ಕುಕ್ಕುವಾಗಿನ "ಭಂಗಿ"ಯಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟು "ರೇಖಾ ವಿಲಾಸ"ವಿದೆ ಕಂಡಿರಾ? ಇದೀಗ ಅಭಿನವ ಪಂಪನು ಬರೆದ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವಾಯ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಅರಸು ಕುಲರಸಿಕನಿದ್ದಂತೆ ಕ್ರೂರ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಅರಸು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸುಮ್ಮನೆ ತಲೆದೂಗಿಲ್ಲ; ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ" ಲೋಚನಾದೃಷ್ಟಿಯಂ ಪುಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಎಂದು ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. ಬಳ್ಳಿಮಾವಿನ, ಪಂಚ ಪಲ್ಲವದ, ಪಲವುಂ ಬಣ್ಣದ ಬೆರಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು

ಒಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರಕನು ತನ್ನ ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅಸುಗೆಯ ಪೊಸದಳಿರ ಇಂಗುಳಿಕವೂ, ಕೊಸಗಿನೆಸಳ (ಬೆಟ್ಟದಾವರೆಯ) ಪೊಂಬಣ್ಣವೂ, ವಸಂತ ದೂತಿಯ (ಅದಿರ್ಮುತ್ತೆಯ) ಕಪೋತ ಕಾಂತಿಯೂ, ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ತಿಲಕದರಲ ಬಿಳಪೂ, ದವನದ ತಮಾಳವನದ ಕಪ್ಪೂ, ಮರುಗದ ಮಯಿಂದವಾಳೆಯ ಹಸಿರೂ, ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಆ ಪಟದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವಿವಿಧ ತರು ಲತಾಗುಲ್ಮ ಜಾತಿಯ "ಜಾತಿ ವ್ಯಕ್ತಿ"ಯೂ, ಅವವುಗಳ ವರ್ಣಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅನುಗುಣವಾಗಿವೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ 'ಭಾವಿಸಿ' ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. "ರೇಖಾ ಶುದ್ಧಿ"ಯನ್ನೂ, "ರೇಖಾ ವಿಲಾಸ"ವನ್ನೂ "ಪರಿಭಾವಿಸಿ" ನೋಡಿ, ಇನ್ನೂ ಅದೆಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಒರೆ ಹಚ್ಚಿ ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ ಲೋಚನಾದೃಷ್ಟಿಯಂ ಪುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಪಟವು ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆಯೆಂದರಿತು, ಆಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ, ಆತನ ವಜ್ರಕುಂಡಲಗಳ ಕಾಂತಿ ತಳತಳಿಸಿ ತಲೆಯಂ ತೂಗಿ ಪುಲಕಿತನಾಗಿ–

ತರಳ॥ ಅಕಟ ರೇಖೆಯಿನಪ್ಪ ವರ್ಣದ ಮಿಶ್ರವರ್ಣದೊಳಾದ ಕೌ।
ತುಕಮೆ ವೃಕ್ಷ ಲತಾದಿ ಜಾತಿಯೊಳೋಜೆಯಂ ಗೆಡಗೊಂಡ ಚಿ ॥
ತ್ರಕನ ಭಾವಮೆ ಪತ್ರಭಂಗದ ಭಂಗಿಯೇ ಮಝುಬಾಪು ಲೌ ।
ಕಿಕಮಮಾನುಷಂ......................... ॥

"ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ಮಾಂಡವ್ಯನ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಳವಲ್ತು ಎಂಬನ್ನಮುದ್ಯಾನ ಮಾಲೆಯುಂ ರಸಚಿತ್ರಮಾಗೆ ಅವಂ ಬರೆವಂ?" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಆನಂದೋದ್ಗಾರವನ್ನು ತೆಗೆದಿದ್ದಾನೆ !

ಚಂ॥ ನರೆದಲೆ ಜೋಲ್ದ ಪುರ್ಬು ಕುಳಿದಕ್ಷಿ ಯುಗಂ ತುಟಿಯರ್ತ ಬೋಡಬಾಯ್ ।
ತರೆಮುಸಗಿರ್ದ ಮೋರೆಯುಡುಗಿರ್ದುರಮುಕ್ಕುಳಿಸಿರ್ದ ಪೊಟ್ಟೆ ಮೇ ॥
ಲ್ನೆರೆ ಮುಸಗಿರ್ದ ಕಾಲ್ ಮುರಿದ ಬೆನ್ನುರೆ ಕಂಪಿಪ ಹಸ್ತ ಮಸ್ತಕಂ ।
.................................॥

ಎಂಬುದಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿ ವೃತ್ತವಿಲಾಸನು ಒರ್ವ ಮುದುಕನ ರೂಪ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ವಿಜಯಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರಕನು ಕ್ರಮವರಿತು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಂತೆ ವೃತ್ತವಿಲಾಸನೂ ಇಲ್ಲಿ–ಮುದುಕನ ರೂಪ

ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ–ತಲೆಯಿಂದ ಕಾಲವರೆಗೆ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಿಳಿದಲೆ, ಜೋಲುವ ಹುಬ್ಬು, ಮುಚ್ಚಿದ ಕಣ್ಣು, ಹಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಬಚ್ಚುಬಾಯಿ, ಸಡಿಲಿದ ತುಟಿ, ಸುಕ್ಕುಸುಕ್ಕಾದ ಮೋರೆ, ಮುದುಡಿ ಗೂಡುಗಟ್ಟಿಹೋದ ಎದೆ, ಒಳನಟ್ಟ ಹೊಟ್ಟೆ, ಉಬ್ಬಿದ ನರಗಳ ಬಾಳಿಗೆಯಿಂದ ಸುತ್ತಿದ ಕಾಲು, ಗೂನು ಬೆನ್ನು, ನಡುಗುವ ಹಸ್ತ, ಮಸ್ತಕ–ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ, ಕ್ರಮದಿಂದ, ಮೂಡಿ ಮುಪ್ಪಿನ ಮುದುಕನೋರ್ವನನ್ನು ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಹಿಡಿದೆಳೆದು ತಂದು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಬಿಡುವುದಿಲ್ಲವೆ! ನಾಗರಾಜನೂ ಒಬ್ಬ ಮುದುಕನನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಮುದುಕನು ಅಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಗರಾಜನ ರೇಖಾಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕನ ಕ್ರಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಣ್ಣಿನ ಗುಡ್ಡೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಅದನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟು, ಹುಬ್ಬು ತಿದ್ದದ ಮುನ್ನವೇ ತಲೆಯ ಗೆರೆಯೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಮುಖದ ಇನ್ನುಳಿದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯದೆ ಜೋಲುವ ಮೈದೊಗಲು ಹೊಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ತಟ್ಟನೆ ಮೂಗು ಹುಬ್ಬು ಮುಖಗಳ ನೆನಪಾಗಿ–ಅಯ್ಯೋ ಅವನ್ನೇ ಬರೆದಿಲ್ಲವಲ್ಲಾ ಎಂದು ಅವನ್ನು ಆಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕ್ರಮಗೆಟ್ಟು, ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರದಂತೆ ನಾಗರಾಜನ ಮುದುಕನು ನಗೆಗೀಡಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇವರ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಪತ್ತಿಯು ಸಾಧಿಸದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಅದೇನೋ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಿರಿ–

ಚಂ॥ ಮಿಸಿಮಿಸಿಗಣ್ ತೆರಂಟುದಲೆ ಜೋಲ್ದಿಹ ಮೆಯ್ದೊವಲಿಳ್ದ ಪೊಟ್ಟೆ ಮೂ ।
ಗಿನ ಪನಿ ಬಿದ್ದ ಪುರ್ಬು ತೆರೆಗೊಂಡ ಮುಖಂ ನಡುಗುತ್ತುಮಿರ್ಪಕೈ ॥
ಕುನುಗಿದ ಬೆನ್ನು ಬೀಡೆವರಿದಿರ್ದ ಮಡಂ ಸೆರೆಗೊಂಡ ಕಾಲ್.....।
....॥

ಶೃಂಗಾರಸಾರದ ಕರ್ತೃವಾದ ಸೋಮರಾಜನ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಗಿಳಿಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಪಾದನ ವಿಧಿಯು ಉಪಮಾರಮ್ಯವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವರ್ಣಕ್ರಮವು (Colour Scheme) ಸುಷ್ಠುವಾಗಿದೆ.

ಕಂ ॥ ಒಡಲ ಪಸರ್ ಮೂಗಿನ ಕೆಂ ।
ಪಡಿಗಳ ಬೆಳ್ಪಮರ್ದ ಕೊರಲ ಕರ್ಪೆಲ್ಲಂ ಸಂ ॥
ಗಡಿಸಿರೆ ಸುರ ಧನುವಿಳೆಯೊಳ್ ।
ಕೆಡೆವವೊಲಿಳಿದತ್ತದೊಂದು ಗಿಳಿವಿಂಡು....॥

ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿನ (ಇಂದ್ರಧನುವಿನ) ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿಳಿದು ಬರುವ ಒಂದು ಗಿಳಿಹಿಂಡಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ನಾಲ್ಕೇ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹರಿಹರನೂ ಗಿಳಿಯನ್ನು ಕಂದದಲ್ಲಿಯೇ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನೋದುವುದರಿಂದ ಸುಖವೇನೋ ಎನಿಸುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವತರಂಗದ ತುಳುಕು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಚಿತ್ರವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಡೆದು ಮೂಡಿಲ್ಲ.

ಕಂ॥ ಬಿಗಿಯಪ್ಪಿ ಮೊಗಮನಿಟ್ಟಾ ।
ಲಿಗಳಂ ನಸು ಮುಚ್ಚಿ ಪಕ್ಷ ಯುಗಮೆಳಲೆ ರಸಂ ॥
ದೆಗೆವ ದನಿ ನಿಮಿರೆ ನಾಲಗೆ ।
ಚಿಗುರುತ್ತಿರೆ ಸವಿದುದೊಂದು ಗಿಳಿ ತನಿವಣ್ಣಂ ।

ಭಾವವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿದ್ದ ಜಾಣ್ಮೆ ಹರಿಹರನಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆವಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈತನಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರು ಸಲ್ಲುವುದು. ಇದನ್ನು ಆತನು ಬರೆದ 'ಪಾರಿವಾಳ', 'ಚಾತಕ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನಗಾಣಬಹುದು.

ಕಂ॥ ನಲಿದು ಕೊರಲೆತ್ತಿ ಕುಕಿಲಿರಿ ।
ದುಲಿದುರೆ ಸುಳಿದೆಳಸಿ ಬಳಸಿ ಬಳಿಸಂದು ಪಳಂ ॥
ಚಲಿದೊಲಿದು ಪಕ್ಕಮಂ ಬಿ ।
ರ್ಚಿ ಲಲ್ಲೆಗೈದತ್ತು ಪಾರಿವಂ ಪಾರಿವದೊಳ್ ॥
ಚಂ॥ ನೆಗೆದುದು ಸಾರ್ದು ಪೊರ್ದಿತಮರ್ದತ್ತು ತುಳುಂಕಿತು ಬೆಂಗೆ ನೀರ ಧಾ ।
ರೆಗಳುರೆ ನಾಂಟಲೀಂಟಿದುದು ನೇಹದೆ ನೋಡಿತುದಂಚ ಚಂಚುವಿಂ ॥
ದುಗಿದುದು ಪಕ್ಕದಿಂ ತೊಡೆದುದಂಘ್ರಿಗಳಿಂದೊದೆದತ್ತು ನೆತ್ತಿಯಿಂ ।
ನೆಗೆಪಿದುದಪ್ಪಿ ತಳ್ಕಿರಿದುದಂಬು ಕಣಂಗಳನೊಂದು ಚಾತಕಂ ॥

ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಆತನ ಭಾವನಿರ್ಭರಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕಲ್ಲ

ನೇಮಿಚಂದ್ರನು ನೀರು ಕುಡಿಯುಲಿರುವ ಚಿಗರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ತೆಗೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಆ ಭಂಗಿಯನ್ನೂ ಆ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ನೋಡಿ ಬೇಟೆಗೆ ಬಂದ ಅರಸನೊಬ್ಬನು ಅದನ್ನು ಮೆಯ್ಮರೆತು ನೋಡತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ.

ಚಂ॥ ನಿಮಿರ್ದ ಕೊರಲ್ ಮರಲ್ದು ಮಡಿದೂರಿದ ಮುಂದಣ ಕಾಲ್ಗಳೆಳ್ದ ಪ ।
ಶ್ಚಿಮ ತನು ಜೋಲ್ದುರಂ ಪೆರಗನಟ್ಟಿದ ಕೊಂಬುಗಳಾಲಿಸುತ್ತೆ ಪಿ ॥
ಶ್ರಮಿಸುವ ಕರ್ಣಮುಂ ಮುಗುಳ್ದ ಕಣ್ ಮಿಡುಕೋಡುವ ಕಂಠನಾಳಮಂ ।
ದಮರ್ದಿರೆ ನೀರನುಣ್ಬೆರಲೆಯಂ ಬರಲೊಲ್ಲದೆ ನೋಡಿದಂ ನೃಪಂ ॥

ಸೋಮರಾಜನು ಕೊಲ್ಲಟಿಗರ ಬೀಡಿನ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಹು ಸೊಗಸಾಗಿ ತೆಗೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಕಂ॥ ನೂಲ್ಗಟ್ಟೆ ಪೊಯ್ದ ಪೊಸ ಗುಡಿ ।
ಸಲ್ಗಳ್ ತವೆ ನಟ್ಟ ಗಳೆಗಳಿರಿಸಿದ ದೋಳ್ಗಳ್ ॥
ಕಾಲ್ಗಟ್ಟೆ ಮೇವ ಕಳ್ತೆಯ ।
ಸಾಲ್ಗಳಿರಲ್ ಕೊಲ್ಲಟಗರ ಬೀಡೆಸೆಕೆರ್ದುಂ ॥

ಹೀಗೆ ಓದುತ್ತಲೇ ಗುಡಿಸಲುಗಳು, ನೆಟ್ಟಗಳೆಗಳೂ, ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಕತ್ತೆಯ ಸಾಲುಗಳೂ ಎದುರು ಬಂದು, ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಎಂದೋ ಇಂಥ ಒಂದು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ನೋಡಿರುವೆವೇನೋ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ದಿಕ್ಚಯಂ ಬಿರಿವಂತು ಗರ್ಜಿಸುತುಂ ನಿಕುಂಜಮಂ" ಪೊರಮಡುವ ಒಂದು ಪುಲಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೋಮರಾಜನು ಇಂತು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉ॥ ಕೆಂಪಿಡಿದಕ್ಷಿ ರೌದ್ರ ವದನಂ ಮಿಗೆ ಪೊಣ್ಮುವ ನಿಷ್ಠುರಸ್ವನಂ ।
ಕಂಪಿಪ ಮೀಸೆ ನೀಡಿ ನಿಮಿರ್ದಿಕ್ಕುವ ಕಾಲ್ ಮಹಿಯಂ ಮಹೋಗ್ರದಿಂ ॥
ದಂ ಪೊಡೆವಗ್ರ ವಾಲಮಿರದೇಳ್ವ ಕೊಡಂಕೆಗಳಿಂ ನಿಕುಂಜಮಂ ।
ತಾಂ ಪೊರಮಟ್ಟುದೊಂದು ಪುಲಿ ಗರ್ಜಿಸುತುಂ ಬಿರಿವಂತು ದಿಕ್ಚಯಂ ॥

ಹರಿಹರನು ಒಂದು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಅನೇಕ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕಂ ॥ ಎಣ್ಣೆಯೊಳರನೇರಲ ತನಿ ।
ವಣ್ಣಮನುಣ್ಣಿಸಿದನಬ್ಜಭವನೆನಿಸುವ ಮೈ ॥
ವಣ್ಣದ ಶಬರಿ ತಮಾಲದ ।
ತಣ್ಣೆಳಲೊಳ್ ಕಣ್ಣ ಬೆಳಗೆ ಬೆಳಗಾಗಿರ್ದಳ್ ॥

ಶಬರಿಯ ಮೈಬಣ್ಣವು ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ನುಣ್ಣಿಸಿದ ನೇರಿಲ ಹಣ್ಣಿನಂತಹುದು, ಎಂದರೆ ತೀರ ಕಪ್ಪು. ಆಕೆ ಕುಳಿತಿದ್ದುದು ತಮಾಲ ವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ; ಅದೂ ಕಪ್ಪೇ; ಆದರೆ ಅವಳ ಮೈಬಣ್ಣದಷ್ಟಲ್ಲ. ತಮಾಲದ ನೆರಳು ಇವಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತಷ್ಟೆ! ಅದೂ ಕಪ್ಪೇ; ಆದರೆ ಅವಳ ಮೆಯ್ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ತಮಾಲದ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುದು, ಎಂದರೆ ತಮಾಲವನ್ನು ಅಪರಸ್ಥಲದಲ್ಲಿರಿಸಿ (Back-ground) ಅದರ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಕಾಡಿಗೆಗಪ್ಪಿನ ಶಬರಿಯನ್ನು ಒಡೆದುಕಾಣುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಯಾವ ಅಳತೆಯ ಅಳದ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಯಾವ ಅಳತೆಯ ತಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದರ ಲೆಕ್ಕವು ಚಿತ್ರಕರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು.

ಸಿಂಹಿಯ ದುಃಖ ಪ್ರಸವಸಮಯದೊಳ್ಸಹ, ಜನ್ನನು ಅದಕ್ಕೊಂದಲಂಪಂ ತಂದೊದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ ವಿಷಯವು ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕಿಂತ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪುವುದು. ಇದನ್ನು ಕುಶಲ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲೋ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲೋ ಬಹು ಸೊಗಸಾಗಿ ಕೆತ್ತಬಹುದು. ಸಿಂಹಿಯ ಪ್ರಸವ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಸುಖದ ಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕೆತ್ತಲಾರನೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಮ॥ ಸ್ರ॥ ಕಡೆವಾಯಂ ಬಿರ್ಚಿ ಬೆನ್ನಂ ಕುಸಿದು ನೆಗಪಿ ವಾಲಾಗ್ರಮಂ ಬೇನೆಯಿಂದೂ।
ಳಿಡುತುಂ ಶೈಲಾಗ್ರದೊಳ್ಕುಕ್ಕುರಿಸಿ ಮರುಕದಿಂದೀಬ ಸಿಂಹೀಕಿಶೋರಂ ।
ನಡು ಸೂಲೊಳ್ ಸಿಲ್ಕಿ ಕಣ್ಣಂ ತೆರೆದಿಭಪತಿಯಂ ತಾರಲೊಳ್ಕಂಡು ಕಾಯ್ಪಿಂ ।
ನಡುವಾಯ್ತಾ ತಾಯ್ಗೆ ದುಃಖ ಪ್ರಸವ ಸಮಯದೊಳ್ ತಂದುದಂತೊಂದಲಂಪಂ॥

ಕಟಿಬಾಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ, ಬೆನ್ನು ಕುಸಿದು ಬಾಗಿಸಿ, ಬಾಲವನ್ನೆತ್ತಿ, ಕೈಲಾಗ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಗೆದರಿ ಕುಕ್ಕುರಿಸಿ, ಹೆರಿಗೆಯ ಅಸಹ್ಯ ವೇದನೆಯಿಂದ ಗೋಳಿಡುತ್ತ ಸಿಂಹಿಯೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಮರಿ ಅರ್ಧ ಒಳಗೆ, ಅರ್ಧ ಹೊರಗೆ, ನಡುಸೂಲಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಕಣ್ತೆರೆದಿದೆ; ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಲೆ ಅತ್ತಣ ಗಿಡಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆನೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಆಗಲೆ ನಡುಸೂಲಲ್ಲಿದ್ದ ಆ ಮರಿ ಕೆರಳಿ ಕಾಯ್ದೇರಿ ಕೆಂಗಣ್ಣಿನಿಂದ ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡತೊಡಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮರಿಯ ಈ ಬಿಂಕ, ಈ ಹೆಮ್ಮೆ, ಸಿಂಹಿಗೆ ದುಃಖ ಪ್ರಸವ ಸಮಯದೊಳ್ಳಪ ಒಂದಲಂಪಂ ತಂದುದು ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ?

ಇಮ್ಮಡಿ ಗುಣವರ್ಮನ ಗಜಪ್ರಸವದಲ್ಲಿಯೂ ಮನೋಹೋಪ ಕತೆಯುಂಟು.

ಉ॥ ಬೇನೆಯಿನಕ್ಕಿಗಳ್ ನಸು ಮುಗುಳ್ತಿರೆ ಪಿಂತು ಕುಸುಂಗೆ ಜೋಲೆ ಪೇ ।
ರಾನೆಯ ಕರ್ಣ ವಾಯು ಬಿಮರಾರಿಸೆ ತಾಯ್ಬಿಡಿ ನೀವೆ ಹಸ್ತದಿಂ ॥
ತಾನವಳಂಬಿಸಿರ್ದ್ದ ವಟ ಭೂಜದಳೊಂದು ಕರೇಣು ಸೂಲಿಸು ।
ತ್ತೇನಣಮಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಮದೊ ಬೇಡರೊಳಂ ಕರುಣಾನುಭಾವಮಂ ।

ಆಲದ ಗಿಡದಡಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಮೂರು ಆನೆಗಳ ಚಿತ್ರ. ಹೆರಿಗೆಯಿಂದ ಅರೆಮುಚ್ಚಿದ ಕಣ್ಣು, ಮೈಮುದುಗಿಸಿ ತನ್ನ ತಾಯಾನೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದ ಭಂಗಿ, ತನ್ನ ಮಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಗೊಟ್ಟು ಹೆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಆ ತಾಯಾನೆಯ ಪ್ರೀತಿ, ಆತುರ ಅಸಮಾಧಾನದ ಮಿಶ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ರೀತಿ, ಪೇರಾನೆಯು ಕೆಲದಲ್ಲಿದ್ದು ತನ್ನ ಕಿವಿಗಳನ್ನು ಬೀಸಿ ಬಿಮರಾರಿಸುವ ವಿಧ, ಗಜಪ್ರಸವವೇದನೆಯನ್ನು ದೂರದೆ ನಿಂತು ಕರುಣಾನುಭಾವದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಲಿರುವಂತೆ ಬೇಡರ ಚಿತ್ರ–ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬರೆದು, ಇಲ್ಲವೆ ಕೊರೆದು, ಸಮುದಾಯ ಶೋಭೆ, ನೋಟಕರ ಲೋಚನಾದೃಷ್ಟಿಯಂ ಪುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಭುಪಟ್ಟವೇರಿದ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯಂಥ ಅವನೀಂದ್ರರೇ ಸರಿ, ಇಲ್ಲವೆ, ಅವನೀಂದ್ರರಾದ ನಂದಲಾಲ, ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರೇ ಸರಿ. ಇವರಲ್ಲದೆ, ಇಂತು ಬರೆಯಲ್ "ಅರ್ಗಮೇಂ ತೀರ್ಗುಮೋ ?"

ಉಷೆಯ ಕೆಳದಿಯಾದ ಚಿತ್ರರೇಖೆ ನೆಲೆಮಾಡದ ಭೂಮಿಯಿಂದಾಕಾಶಕ್ಕೆ "ನವವಿದ್ಯುಲ್ಲೇಖೆವೋಲ್" ನೆಗೆದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಇಂತು ಮುದ್ದಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಮ॥ ಮಿಳಿರಲ್ ಮೇಲುದರಂಚಲಂ ಪೊಡರಲುತ್ತುಂಗ ಸ್ತನ ದ್ವಂದ್ವಮು ।
ಚ್ಚಳಿಸಲ್ಕಂತೆ ವಿಲೋಚನಾಂಶು ನಿಮಿರಲ್ ನೀಲಾಲಕೌಘಂ ಕಿಡಲ್ ॥
ವಳಿಗಳ್ ಪಿಂತಲೆಯಲ್ ಬಳಲ್ಕುಡಿಯೆ ತೂಗಲ್ ಕರ್ಣಪೂರಂ ವಿಯ ।
ತ್ತಳದೊಳ್ ಮಿಳ್ಳಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ನವ ವಿದ್ಯುಲ್ಲೇಖೆವೋಲ್ ಪಾರಿದಳ್ ॥

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ದಿನ ಸಂಧ್ಯಾ ವಿಯೋಗ'ವೆಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀವು ನೋಡಿರುವಿರಷ್ಟೆ! ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ರಸ ಭಾವಂಗಳೊಳಾದ ಚೆಲ್ವು ಸೂಸುತಿರುವಂತೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ವಿಯೋಗ ಚಿತ್ರಣವಲ್ಲ, ಮಿಲನ ಚಿತ್ರ. ಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಉಷಾನಿರುದ್ಧರ ಮಿಲನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮ॥ ಸ್ರ॥ ಬೆಳರ್ವಾಯೊಳ್ ಬಾಯ್ ಘನೋರುದ್ವಯದೊಳತಿ ಘನೋರುದ್ವಯಂ
ನೀಳ್ದ ತೋಳೊಳ್ ।
ನಳಿತೋಳ್ಗಳ್ ಮುಯ್ವೊಳಾ ಮುಯ್ಯುರದೊಳುರಸಿಜಂ ತಳ್ತಿರಲ್ ತಳ್ತುಷಾ ಕೋ॥
ಮಲೆಯೊಳ್ ಕೂಡಿರ್ದನಾತ್ಮಾಕೃತಿಯನೆ ಸುಖದಿಂದಿರ್ಪ ದೈತೇಯ ಕೋಳಾ ।
ಹಳಮಂ ಕೇಳ್ದೋಪಳಪ್ಪಂ ಸಡಿಲಿಸಿ ನಡೆದಂ ಕಾಪಲೇಕಾಂಗ ವೀರಂ ।

ಈವರೆಗಿನವು Realistic ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಾಯ್ತು. ಇನ್ನು ಒಂದೆರಡು Idealistic ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೋಡುವ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ, ವನವಾಸಿನಿಯಾಗಿ, "ಗನ್ನ ಗದ್ಗದ ಕಂಠೆಯಾಗಿ ರೋದಿಸುತಿರ್ದ ವೈದೇಹಿ", "ಪಾಡಳಿದ ಗ್ರೀಷ್ಮ ಋತುವಿನ ಕಾಂತಾರದಧಿದೇವಿ ತಾನೆನಲ್" ಕಂಡಳಂತೆ! ಕವಿಯು ಎರಡೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕನಿಗೆ ಒಂದು Idealistic ಚಿತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಷ್ಮದ ವಿವರ್ಣವಾದ, ಶುಷ್ಕವಾದ ಕಾಂತಾರವನ್ನು ಅಪರಸ್ಥಲದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಬಾಯಾರಿ ಕಂಗೆಟ್ಟು, "ಭಯ ಶೋಕದಿಂದ ಬಸವಳಿದ, ಮೂಲಮಂ ಕೊಯ್ದಿಳೆಯ ಬಳ್ಳಿಯಂತೆ ಬಾಡಿ ಬತ್ತಿದ,

ಗನ್ನ ಗದ್ಗದ ಕಂಠೆಯಾಗಿ ರೋದಿಸುತಿರ್ದ" ವೈದೇಹಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಕೈಕೂತ ಕಲೆಗಾರನಾಗಿದ್ದರೆ, "ಕಲ್ಮರಂ ಕರಗುವಂತೆ" ನಾನೇ ಬರೆದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆನು. ಆದರೇನು? ಕಣ್ಣಿಗಿದ್ದುದು ಕೈಗಿಲ್ಲ. ಇರಲಿ; ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವೈದೇಹಿಯಷ್ಟೇ ಶೋಕಾಕುಲಳಾಗಿ ಬಾಡಿ ಬಸವಳಿದು ಬತ್ತಿಲ್ಲ; ವೈದೇಹಿಯಷ್ಟೇ ಕಾಂತಾರವೂ ಕೂಡ ಬಾಡಿ ಬಸವಳಿದು ಬತ್ತಿಹೋದುದು ಕಾಣುವುದು. ಅಂತೇ ಇಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ಇಂಥ ಕಾಂತಾರದಧಿದೇವಿ.

ಇದು ನೋಡಿರೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಸೋಜಿಗವನ್ನು! ಚೌಂಡರಸನು ಸುಳಿ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಹಾಕಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಚಂ॥ ಅಲರ್ದಲರ್ದೊರ್ಂಗಲಂ ಕುಣಿಸುತುಂ ಸೊನೆ ಸೋನೆಯನೆಯ್ದೆ ಸೂಸುತುಂ ।
ತಳಿರ್ಗಳಿರುಂಬಿನಿಂ ನುಸುಳುತುಂ ಮಕರಂದಮನಪ್ಪುತಂ ಕೊಳಂ ।
ಗಳ ತಡಿಯೊಳ್ ವಿಹಾರಿಸುತೆ ಪಾಡುವ ಸೋಗೆಗಳಂ ಬಿದುರ್ಚುತುಂ ।
ಪಲವು ವಿನೋದದಿಂ ಸುಳಿವುದಾ ಬನದೊಳ್ ಮಿಗೆ ಮಂದ ಮಾರುತಂ ॥

ಅಲದೊರ್ಂಗಲನ್ನೂ ತಳಿಗೊರ್ಂಚಲನ್ನೂ ಸೊನೆಯ ಸೋನೆಯ ಧಾರೆಯನ್ನೂ ಒಂದೇ ಕಡೆಗೆ ಒಲೆದಂತೆ, ಅಲೆದಂತೆ, ಹಾರಿದಂತೆ ಬರೆದು, ಕೊಳದ ತಡಿಯಲ್ಲಿಯ ತೆರೆಗಳು ಎದ್ದು-ಬಿದ್ದು, ಮೂಡಿ-ಮುಳುಗಿ, ಒಂದೇ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಿಹೋಗಿವೆಯೆಂಬ ಹಾಗೆ ಸೂಚಿಸಿ, ಗರಿಗೆದರದೆ ನಿಂತ ಸೋಗೆಗಳ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕು ಗಾಳಿಯು ಅದರ ಎಳೆಯ ಪಿಂಛಗಳನ್ನು ತೂರಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿಸಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದದ್ದಾದರೆ, ಆ ಬನದಲ್ಲಿ ವಿಹಾರಿಸುವಂತೆ ವಿನೋದದಿಂ ಸುಳಿದ ಮಂದ ಮಾರುತನನ್ನು ಮಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?

ಸೋಮರಾಜನ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯವಾದ, ನವಮೋಹನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸಲೆ?-

ಕಂ॥ ಗಗನಾಂಗನೆ ಕುಡುಮಿಂಚಿಂ ।
ಬುಗುರ್ಗೊನೆಯಿಂ ಮುಗಿಲೆನಿಪ್ಪ ಮುಡಿಯಿಂ ಪಿಕ್ಕಲ್ ॥
ಮಿಗೆ ಮುಂ ತುರುಂಬಿದೊಳ್ಳಲಿ ।
ರುಗುವವೊಲಿರ್ದತ್ತು ಕರಕ ನಿಕರಮದಿಳೆಯೊಳ್ ॥

ಗಗನಶ್ರೀಯು ಕುಡಿಮಿಂಚೆಂಬ ಉಗುರ್ಗೊನೆಯಿಂದ ಮೋಡವೆಂಬ ಮುಡಿಯನ್ನು ಹಿಕ್ಕಲು, ಮುನ್ನ ಮುಡಿದ ಮಲರುಗಳು ಉದುರಿದಂತೆ ಆಲಿಗಲ್ಲುಗಳು ಸುರಿದವಂತೆ !

ಹೀಗೆಯೇ ಇನ್ನೂ ನೋಟಕರ ಕಣ್ಣವಿಗಾಗಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದಾಯ್ದು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ದಿಗ್ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವೆನೆಂಬುದಾಗಿ ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೊರಟಿರುವೆನಾದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪದ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿ ಬಿಡಬೇಕಾಯ್ತು. ಈ ನನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಇರಲಿ; ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಾಕುಶಲರೂ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ಪಂಪ ಪೊನ್ನರ ಈ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು.

ಜನರ ನೆರವಿಯೊಂದು ವಿಸ್ಮಯಬಟ್ಟದೇನೋ ಎಂದು ನೋಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಪಂಪನ ರಾಜಕುಮಾರನು, "ಏನಾನುಮೊಂದು ಕೌತುಕಮಾಗಲೆವೇಳ್ಕು ಮೆಂದೆಯ್ದಿವೆಂದು ನೋಳ್ಪನ್ನೆಗಮಲ್ಲಿ ಪಸರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಪಟಮಂ ಭೋಂಕನೆ ಕಂಡು" ಇಂತು ಮುಂತಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮ॥ ರಸ ಭಾವಂಗಳೊಳಾದ ಚೆಲ್ವು ನುಡಿವಂತಾದಳ್ಕರಿಂ ನೋಡುವಂ ।
ತುಶಿರ್ವಂತಿರ್ದುದು ರೇಖೆ ಕೋಮಳತೆಯಂ ತಾಳ್ದಿತ್ತು ವರ್ಣಕ್ರಮಂ ॥
ರಸವತ್ಕಾಂತಿಯನಾಂತು ಸಿಂದುದೆಸೆವೀ ನಿಮ್ನೋನ್ನತಂಗಳ್ ವಿರಾ ।
ಜಿಸಿ ಚೆಲ್ವಿಂಗೆಡೆಗೊಂಡುವಿಂತು ಬರೆಯಲ್ ಬ್ರಹ್ಮಂಗಮೇಂ ಬರ್ಕುಮೇ ॥

ಪೊನ್ನನು ತಾನು ನೋಡಿದ ವನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಇಂತು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಚಂ॥ ನಯನಮಳವಟ್ಟು ಪಟ್ಟೆ ಸಹಕಾರದೊಳಿಂಗುಳಿಕಂ ತಳಿರ್ತಪೊಲ್ ।
ಕಯೊಳರಿದಾಳಯುಳ್ಳಿರ್ದ ಸಂಪಗೆಯೊಳ್ ಕದುಗರ್ಪು ಭೃಂಗ ಕೊಲ್ ॥
ಬಯೊಳಿಸದಿರ್ದ ನೀಲಿ ಗಿರಿಮಲ್ಲಿಗೆಯೊಳ್ ಸಮನಾಗಿ ಬೀರಫ ।
ಟ್ಟಿಯ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರದ ಬನಕ್ಕೆಣೆಯಾಯ್ತು ಬನಂ ಪಿದೇಪದೊಳ್ ।

ಇಷ್ಟರಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಉನ್ನತಿವೆತ್ತೇ ಇದ್ದಿತೆಂದೂ, ಕವಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಇದ್ದೇ ಇದ್ದಿತೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುವ ಹಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ನಾನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಹೆಣಗಾಡಿದುದು. ಇಷ್ಟು, ನನ್ನಿಂದಿತರರಾದವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಕೈಗೂಡಿಯೇಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಕಾಲಿದಾಸ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎ.ಎಂ. ಇನಾಮದಾರ

ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳಾದ, ಸೃಷ್ಟಿಚಿತ್ರ, ಪ್ರತಿಕೃತಿ, ಕುಡ್ಯಚಿತ್ರಗಳು (frescoes) ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕುಡ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು, ಮನೆಗಳ ಅರಮನೆಗಳ ಒಳಭಾಗಗಳನ್ನು, ಇರುಳನ್ನು ಬೆಳಗುವ ವನಸ್ಪತಿಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವ ಗವಿಗಹ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳನ್ನು, ಮನುಷ್ಯರ, ಕೋತಿಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು (portraits), ನಿತಾಂತಸುಂದರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ಅರ್ಧಮುಗಿಸಿದ, ಮುಗಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು (sketches), ತರತರಹದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು, ಕುಂಚಿನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯು[೧] ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ; 27:2; ಡಿಸೆಂಬರ್ 1942

೧. ಚಿತ್ರಶಾಲಾಂ ಗತಾದೇವೀ (ಮಾಳವಿಕಾ)

ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಆ ಕಲೆಗಳ ಆರಾಧಕರು ತಾವು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಅದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾದ ಇಬ್ಬರು ಆಚಾರ್ಯರ ವ್ಯಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಮಾಳವಿಕೆಯ ನೃತ್ಯಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲದೆ ಈ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಧವಿಧವಾದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನಾದರೂ ತೂಗುಹಾಕುವ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು.[೨] ಇಂತಹದೇ ಚಿತ್ರಗಳು ತೂಗುಹಾಕಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗೆ, ಧಾರಿಣಿಯು ಬಂದು, ಪರಿವಾರಸಮೇತಳಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ತನ್ನ ಹೊಸ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಪಡುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಆ ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಪರಿವಾರಸಮೇತಳಾದ ಧಾರಿಣಿಯ ಈ ಚಿತ್ರ ಇನ್ನೂ ತೀರ ಹೊಸದಾಗಿ ತೆಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟದ್ದಿದ್ದು ಅದರ ಬಣ್ಣಗಳು ಇನ್ನೂ ಒಣಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಬಕುಲಾವಲಿಕೆಯ ಮಾತಿನ ಮೇಲಿಂದ ತಿಳಿಯುವಂತಿದೆ.[೩]

ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಿರಿವಂತರು ವಾಸವಾಗಿರತಕ್ಕ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಡೆ ಒಳಮಾಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ (mural) ಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಅವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[೪] ಯಕ್ಷನು ತನ್ನ ಮನೆಯ ಗುರುತು ಮೇಘಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸಿಗಬೇಕೆಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ಅರಮನೆಗಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳು.[೫] ಯಕ್ಷನು ತನ್ನ ದೂತನಿಗೆ ಹೋಗಹೇಳಿದ ಸುಂದರವಾದ ನಗರದಲ್ಲಿಯ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು, ಕಿಟಕಿಗಳೊಳಗಿಂದ ಹಾಯ್ದು ಬಂದ ಮೋಡಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಅರೆಮಸುಕಾಗಿದ್ದ ವಿಷಯವು ಯಕ್ಷನು ಮಾಡುವ ಆ ನಗರದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದು.[೬] ಮನೆಗಳ

೨.-೩ ಪ್ರತ್ಯಗ್ರವರ್ಣರಾಗಾಂ ಚಿತ್ರರೇಖಾಮಾಚಾರ್ಯಸ್ಯಾವಲೋಕಯಂತೀ ಇತ್ಯಾದಿ (ಮಾಳವಿಕಾ)

೪. ಸದ್ಮಸು ಚಿತ್ರವತ್ಸು (ರಘುವಂಶ ಸರ್ಗ ೧೪, ಶ್ಲೋಕ ೨೫)

೫. ಸಚಿತ್ರಾಃ ಪ್ರಾಸಾದಾಃ (ಉತ್ತರಮೇಘ ಶ್ಲೋಕ ೧)

ಆಲೇಖ್ಯಶೇಷಸ್ಯ ಪಿತುರ್ವಿವೇಶ (ರಘು ೧೪, ೧೫)

೬. ಆಲೇಖ್ಯಾನಾಂ ಸ್ವಜಲಕಣಿಕಾದೋಷಮುತ್ಪಾದ್ಯ ಸದ್ಯಃ (ಉ. ಮೇಘ ೮)

ಮುಂಭಾಗಗಳನ್ನಾದರೂ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.[೭] ಮನೆಗಳ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಖಪದ್ಮಗಳ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲಿಂದ ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೆಂದು ಯಕ್ಷನು ಮೇಘಕ್ಕೆ ಗುರುತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೮] ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಮನೆಗಳ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೋ ಅಥವಾ ಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿಯ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳೋ ಎಂಬದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಹುತರವಾಗಿ ನೆಲ ಸ್ಫಟಿಕಮಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತು ಆ ಸ್ಫಟಿಕಮಯವಾದ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಪ್ರತಿನೆರಳುಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳು ಬೇರೆಕಡೆಗೆ ಸಿಗುವುದರ ಮೇಲಿಂದ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಫ್ರೆಸ್ಕೊ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಷಯಗಳು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿವೆ. ಕ್ರೀಡಾ ಜಲಾಶಯದ ಚಿತ್ರದ ವರ್ಣನೆಯೊಂದನ್ನು ನಾವು ರಘುವಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.[೯] ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಉನ್ಮತ್ತವಾದ ಆನೆಗಳು ಅರಳಿ ನಿಂತ ಕಮಲ ಬನದಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದು ಹೆಣ್ಣಾನೆಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಮಲಗಳ ದೇಟುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅಜಂತಾಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಳವಿಕೆಯು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರಾದಿಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದಾಗ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು (portraits) ಬರೆಯುವದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.[೧೦] ಮಾಳವಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವಳ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಎಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಬರಬಹುದೋ ಎಂದು ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಸಂದೇಹಪಡುವನು. ಮಾಳವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಮೊದಲು

೭. ಸತತಗತಿನಾ ಯದ್ವಿಮಾನಾಗ್ರಭೂಮೀಃ ಇತ್ಯಾದಿ (ಉ. ಮೇಘ ೮)

೮. ದ್ವಾರೋಪಾಂತೇ ಲಿಖಿತವಪುಷಾ ಶಂಖ ಪದ್ಮೌಚ ದೃಷ್ಟ್ವಾ (ಉ. ಮೇಘ ೧೯)

೯. ಚಿತ್ರದ್ವಿಪಾಃ ಪದ್ಮವನಾವೀರ್ಣಾಃ । ಕರೇಣುಭಿರ್ದತ್ತಮೃಣಾಲ ಭಂಗಾಃ ॥
ನಖಾಂಕುಶಾಘಾತ ವಿಭಿನ್ನಕುಂಭಾಃ । ಸಂರಬ್ಧ ಸಿಂಹ ಪ್ರಹೃತಂ ವಹಂತಿ (ರಘು ೧೬-೧೬)

೧೦. ಚಿತ್ರಗತಾಯಾಮಸ್ಯಾಂ ಕಾಂತಿವಿಸಂವಾದಿಶಂಕಿ ಮೇ ಹೃದಯಮ್ (ಮಾಲವಿಕಾ ಅಂ. ೨)

ಅನುರಕ್ತನಾದದ್ದು ಅವಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ. ಅದೇ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನ ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಬಕುಲಾವಲಿಕೆಯು ವಿರಹ ಪೀಡಿತಳಾದ ಮಾಳವಿಕೆಗೆ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.[೧೧] ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನು ವಿರಹವ್ಯಥೆಯನ್ನು ತಾಳಲಾರದಾಗ, ಊರ್ವಶಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ಅದನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಬಹುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ವಿದೂಷಕನು ಕೊಡುವನು.[೧೨] ವಿರಹಿಯಾದ ತನ್ನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಕ್ಷಿಣಿಯನ್ನು ಮೇಘವು ಕಾಣಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವ ಯಕ್ಷನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ಬಾಡಿದ ಯಕ್ಷನ ಮುಖದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಮೇಘದೂತದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಾಣಬಹುದು.[೧೩] ಯಕ್ಷನಾದರೂ ಪ್ರಣಯಕುಪಿತೆಯಾದ ತನ್ನ ಇನಿಯಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವನು.[೧೪] ರಘುವಂಶದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ರಾಜಕನ್ನಿಕೆಯರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು ಸಿಗುವುದು.[೧೫] ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕಿನ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಮಗ್ನನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಚೇಟಿಯು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಕೋತಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದರ ಮೇಲಿಂದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಫಲಕದ ಮೇಲೆ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.[೧೬]

ಶಾಕುಂತಲದ ಆರನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ಅಂಗುಲೀಯಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಕಳವಳಪಟ್ಟು ಶಕುಂತಲೆಯು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆಯಾದರೂ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೀಳಬಹುದೇ ಎಂದು ದುಃಖ ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ್ಗೆ ಚತುರಿಕೆಯು ಅವಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸುವಳು. ಈ ಚಿತ್ರದ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ಕಾಲಿದಾಸನು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಪುನರ್ದರ್ಶನವನ್ನು ಕೂಡಲೆ

---

೧೧. ನನ್ವೇಷ ಚಿತ್ರಗತೋ ಭರ್ತಾ (ಮಾಲವಿಕಾ ಅಂ. ೪)

೧೨. ತತ್ರಭವತ್ಯಾ ಉರ್ವಶ್ಯಾಃ ಪ್ರತಿಕೃತಿಮಾಲಿಖ್ಯಾವಲೋಕಯಂಸ್ತಿಷ್ಠ (ವಿಕ್ರಮ ಅಂ ೨)

೧೩. ಮತ್ಸಾದೃಶ್ಯಂ ವಿರಹತನು ವಾ ಭಾವಗಮ್ಯಂ ಲಿಖಂತೀ (ಉ. ಮೇಘ ೨೪)

೧೪. ತ್ವಾಮಾಲಿಖ್ಯ ಪ್ರಣಯ ಕುಪಿತಾಂ ಧಾತುರಾಗೈಃ ಶಿಲಾಯಾಂ (ಉ. ಮೇಘ ೪೪)

೧೫. ಪ್ರತಿಕೃತಿರಚನಾಭ್ಯೋ ದೂತಿಸಂದರ್ಶಿತಾಭ್ಯಃ ।
ಸಮಧಿಕತರರೂಪಾಃ ಶುದ್ಧ ಸಂತಾನಕಾಮ್ಯೈಃ ॥ (ರಘು. ೧೮ : ೫೩)

೧೬.ಏಷ ಆಲಿಖಿತೋ ವಾನರ ಇವರ ಕಿಮಪಿ ತೂಷ್ಣೀಂಭೂತ ಆರ್ಯ ಮಾಣವಕಸ್ತಿಷ್ಠತಿ ।
ಯಾವದೇನಮುಪಸರ್ಪಾಮಿ (ವಿಕ್ರಮ ಅಂ ೨)

ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೃದಯದ ಭಾವನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಸಹಜಸುಂದರವಾದ ಆ ಚಿತ್ರ ಶಕುಂತಲೆಯು ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಮೂರ್ತಿಮತ್ತಾಗಿ ನಿಂತಿರುವಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವಳನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಉನ್ಮಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಆ ಚಿತ್ರವು ಎಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗುವುದು. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಅರಸನ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಿದ್ದ ಸಾನುಮತಿಯು ಪ್ರಶಂಸಿಸುವಳು.[೧೭] ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಸಖಿಯಾದ ಶಕುಂತಲೆಯು ತನ್ನೆದುರಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿರುವಳೇನೋ ಎಂಬ ಭಾಸ ಅವಳಿಗಾದರೂ ಆಗುವುದು.[೧೮]

ಸಾನುಮತಿಯು ಮಾಡುವ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಶಾಕುಂತಲದ ಆರನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ ಮತ್ತು ವಿದೂಷಕ ಇವರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಚರ್ಚೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಚಿತ್ರವು ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮುಗಿಯದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ತೆಗೆದಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಕೃತಿಗಳ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.[೧೯] ವಿದೂಷಕನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಮೂವರಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯು ಯಾವಳಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿ ಇಂಥವಳೇ ಅವಳೆಂದು ಹೇಳುವ ಆತನ ವರ್ಣನೆಯ ಮೇಲಿಂದ, ಆ ಕೃತಿಗಳ ಸಕೃದ್ದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರವರ ಮುಖದಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವನೆಗಳು, ಭೀತಿ–ಕಾತರ, ಕುತೂಹಲ, ಬೇಸರ, ದಣಿವು ಮುಂತಾದವುಗಳು–ನೋಡುವವರಿಗೆ ಕೂಡಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.[೨೦] ವಿದೂಷಕನು ವರ್ಣಿಸುವ ಆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಸಡಿಲಾಗಿ ಇಳಿಬಿದ್ದ ಹೆಳಲು, ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಬೆವರು ಹನಿಗಳು, ತುಸುದಣಿದಿದ್ದ ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಛಾಯೆ, ಇವೆಲ್ಲವು ಎಷ್ಟು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು

---

೧೭. ಅಹೋ ಏಷಾ ರಾಜರ್ಷೇರ್ನಿಪುಣತಾ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೧೮. ಜಾನೇ ಸುಖ್ಯಗ್ರತೋ ಮೇ ವರ್ತತೇ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ ೬)

೧೯. ಮಧುರವಸ್ಥಾನ ದರ್ಶನೀಯೋ ಭಾವಾನುಪ್ರವೇಶ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ ೬)

೨೦. ತರ್ಕಯಾಮಿ ಯೈಷಾ ಶಿಥಿಲ ಕೇಶ ಬಂಧನೋದ್ವಾಂತ ಕುಸುಮೇನ ಕೇಶಾಸ್ತೇನೋದ್ಭಿನ್ನಸ್ವೇದ ಬಿಂದುನಾ ವದನೇನ ವಿಶೇಷತೋಽಪಸೃತಾಭ್ಯಾಂ ಬಾಹುಭ್ಯಾಮವಸೇಕಸ್ನಿಗ್ಧತರುಪಲ್ಲವಸ್ಯ ಚೂತಪಾದಪಸ್ಯ ಪಾರ್ಶ್ವೇ ಈಷತ್ಪರಿ ಶ್ರಾಂತೇವಾಲಿಖಿತಾ ಏಷಾ ತತ್ರಭವತಿ ಶಕುಂತಲಾ । ಇತರೇ ಸಖ್ಯೌ ಇತಿ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ ೬)

ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಅವಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಅವಳು ಗಿಡಗಳಿಗೆ ಅದೇ ನೀರೆರೆದು, ದಣಿದು, ತನ್ನ ಸಖಿಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗಿನ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.[೨೧] ಚಿತ್ರವು ಇಷ್ಟೊಂದು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೂ ಶಕುಂತಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮನೋಹಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಅವಳಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಲ್ಲವೆಂದು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಇನ್ನೂ ಪೂರೈಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆತನು ವಿದೂಷಕನ ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.[೨೨] ಆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದರೂ ಇನ್ನೂ ಬರೆಯದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಭ್ರಮರಪೀಡಿತಳಾದ ಶಕುಂತಲೆಯು ಮುಖವನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಕಾತರಮುಖಭಾವದಿಂದ ನಿಂತ ಸುಂದರವಾದ ಭಂಗಿಯೊಂದರ ಚಿತ್ರದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಇದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.[೨೩] ಈ ವಿವರಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿವರಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಕುಶಲಹಸ್ತತೆಯಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ಗುಂಪುಗಳಾದರೂ (groups) ಅಷ್ಟೇ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೇಲೆ ವರ್ಣಿಸಿದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಇಬ್ಬರೂ ಸಖಿಯರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡದ ವಿದೂಷಕನು ಆ ಮೂವರೂ ಪರೀಕ್ಷಣೀಯರೆಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೇಲಿಂದ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೨೪] ಈ ಮೊದಲೇ ನೋಡಿದಂತೆ ಪರಿವಾರಸಮೇತಳಾದ ಧಾರಿಣಿಯ ಚಿತ್ರ ಇಂಥ ಸಮೂಹಚಿತ್ರದ (group painting) ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

---

೨೧. ಸ್ರಸ್ತಾಂಸಾವತಿ ಮಾತ್ರ ಲೋಹಿತತಲೌ ಬಾಹೂ ಘಟೋತ್ಕ್ಷೇಪಣಾತ್ ಇತ್ಯಾದಿ
(ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೧)

೨೨. ಕೃತಂ ನ ಕರ್ಣಾರ್ಪಿತಬಂಧನಂ ಸಖೇ ಶಿರೀಷಮಾಗಂಡವಿಲಂಬಿಕೇಸರಂ ।
ನ ವಾ ಶರಚ್ಚಂದ್ರಮರೀಚಿಕೋಮಲಂ ಮೃಣಾಲಸೂತ್ರಂ ರಚಿತಂ ಸ್ತನಾಂತರೇ ॥ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೨೩. ಕುಸುಮರಸಪಾಟಚ್ಚರಸ್ತತ್ರಭವತ್ಯಾ ವದನಮಭಿಲಂಘ್ಯತಿ ಮಧುಕರಃ ॥ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೨೪. ಸರ್ವಾಶ್ಚ ದರ್ಶನೀಯಾಃ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮೂಹಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ನಿತಾಂತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಪ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೋಡಣೆ (planning) ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ ತಲೆದೂಗಿಸುವಂತಹವು. ಸಖೀಸಮೇತಳಾದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ಮಾಲಿನೀ ತೀರ, ಅದರ ಉಸುಕಿನ ದಡಗಳಲ್ಲಿ ರಮಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಜಹಂಸ ಯುಗಲ, ನದಿಯ ಆಚೆ ಭವ್ಯವಾದ ಹಿಮಾಲಯದ ಪರ್ವತಶ್ರೇಣಿ, ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಆಲೆದಾಡುವ ಹುಲ್ಲೆಗಳು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಬಾಹ್ಯರೇಷೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಟ್ಟ ವಿಷಯ ದುಷ್ಯಂತನ ಮಾತಿನ ಮೇಲಿಂದ ತಿಳಿಯುವಂತಿದೆ.[೨೫] ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ತರತರದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೋಡಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಧ್ಯಾದೇವಿಯ ಕುಂಚಿನಿಂದ ಬರೆದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ರಮಣೀಯತೆ ಮನವನ್ನು ತಣಿಸುವಂತಹದಿತ್ತೆಂದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸಂಧ್ಯಾಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದಾಗ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರದಷ್ಟೇ ಮನೋಹರವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಕುಮಾರಸಂಭವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.[೨೬]

ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರಬಹುದಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಶಲಾಕಾ[೨೭] ವರ್ತಿಕಾ[೨೮] ಅಥವಾ

---

೨೫. ಕಾರ್ಯಾಸೈಕತಲೀನಹಂಸಮಿಥುನಾ ಸ್ರೋತೋವಹಾ ಮಾಲಿನೀ
ಪಾದಾಸ್ತಾಮಭಿತೋ ನಿಷಣ್ಣ ಹರಿಣಾ ಗೌರೀಗುರೋಃ ಪಾವನಾಃ
ಶಾಖಾಲಂಗಿತ ವಲ್ಕಲಸ್ಯ ಚ ತರೋರ್ನಿರ್ಮಾತುಮಿಚ್ಛಾಮ್ಯಧಃ
ಶೃಂಗೇ ಕೃಷ್ಣಮೃಗಸ್ಯ ವಾಮನಯನಂ ಕಂಡೂಯಮಾನಾಂ ಮೃಗೀಮ್ ॥ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬.)

೨೬. ದ್ರಕ್ಷ್ಯಸಿ ತ್ವಮಿತಿ ಸಂಧ್ಯಯಾನಯಾ ವರ್ತಿಕಾಭಿರವ ಸಾಧುಮಂಡಿತಾಃ । (ಕುಮಾರ ೮-೪೫)

೨೭. ತಸ್ಯಾಃ ಶಲಾಕಾಂಜನ ನಿರ್ಮಿತೇವ ಕಾಂತಿರ್ಭ್ರುವೋರಾಯತಲೇಖಯೋಃ ಇತ್ಯಾದಿ
(ಕುಮಾರ ೧-೪೭)
ಉದ್‌ಭಿನ್ನಯಾ ರತ್ನಶಲಾಕಯೇವ । (ಕುಮಾರ ೧-೨೪)
ಯಯೌ ಶಲಾಕಾಮಪರಾ ವಹಂತೀ । (ರಘು ೭-೮)

೨೮. ಲೌಲ್ಯಮೇತ್ಯ ಗೃಹಿಣೀ ಪರಿಗ್ರಹಾನ್ನರ್ತಕೀಷ್ವ ಸುಲಭಾಸು ತದ್ವಪುಃ ।
ವರ್ತತೇ ಸ್ಮಸ ಕಥಂಚಿವಾಲಿಖನಂಗುಲೀಕ್ಷರಣಸನ್ನ ವರ್ತಿಕಃ ॥ (ರಘು ೧೯-೧೯)
ವರ್ತಿಕಾಭಿರಿವ ಸಾಧುಮಂಡಿತಾಃ । (ಕುಮಾರ ೮-೪೫)

ತೂಲಿಕಾ,[೫೯] ಲಂಬಕೂರ್ಚ,[೬೦] ಚಿತ್ರಫಲಕ,[೬೧] ವರ್ಣ,[೬೨] ರಾಗ,[೬೩] ಮತ್ತು ವರ್ತಿಕಾಕರಂಡ[೬೪] ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಶಲಾಕೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯರೇಷೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವರ್ತಿಕ, ತೂಲಿಕಾ ಮತ್ತು ಕೂರ್ಚಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರದ ಕುಂಚುಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಕೂರ್ಚವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಈಗಿನ ಕಾಲದ ಕುಂಚಗೆ ಹೋಲುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ತಿಕಾ ಅಥವಾ ತೂಲಿಕೆಯು ಇಂದಿನ ಲೇಖಣಿಯ ತುದಿಯಂತೆ ಸೀಳದೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಮೊನೆಯಾದ ತುದಿಯುಳ್ಳ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೂರ್ಚಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಉದ್ದವಾದವುಗಳು ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕವುಗಳಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು 'ಲಂಬಕೂರ್ಚ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲಿಂದ ತಿಳಿಯುವಂತಿದೆ. ಚಿತ್ರಫಲಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದಾದ ಹಲಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರಾಗ ಶಬ್ದಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಳ ವಿಷಯಕವಾದವುಗಳು. ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ಹಸುರು ಮುಂತಾದ ವಿಧವಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗೆ ಮಾತುಸಿಗುತ್ತದೆ.[೬೫] ವರ್ತಿಕಾಕರಂಡವು ಶಬ್ದಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದಂತೆ ಕುಂಚುಗಳನ್ನು, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಇತರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು

---

೫೯. ಉನ್ಮೀಲಿತಂ ತೂಲಿಕಯೇವ ಚಿತ್ರಂ ಸೂರ್ಯಾಂಶುಭಿರ್ಭಿನ್ನ ಮಿವಾರವಿಂದಮ್ । (ಕುಮಾರ ೧-೩೨)

೬೦. ಯಥಾಹಂ ಪಶ್ಯಾಮಿ ಪೂರಯಿತವ್ಯಮನೇನ ಚಿತ್ರಫಲಕಂ ಲಂಬಕೂರ್ಚಾನಾಂ ತಾಪಸಾನಾಂ ಕದಂಬೈ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೬೧. ತತ್ರ ಮೇ ಚಿತ್ರಫಲಕಗತಾಂ ಸ್ವಹಸ್ತಲಿಖಿತಾಂ ತತ್ರಭವತ್ಯಾಃ ಶಕುಂತಲಾಯಾಃ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮಾನಯೇತಿ । (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

ಇತಿ ಚಿತ್ರಫಲಕಂ ವರ್ಣಯತಿ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

ಅಪಲಂಬಸ್ವ ಚಿತ್ರಫಲಕಮ್ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೬೨. ಅಹಮಪ್ಯೇತಸ್ಯ ಸಂಗೇನೇವೃಶ ವರ್ಣ ಇವಸಂವೃತ್ತಃ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೬೩. ಪ್ರತ್ಯಗ್ರವರ್ಣರಾಗಾಂ ಚಿತ್ರಲೇಖಾಮ್ (ಮಾಲವಿಕಾ ಅಂ ೬)

೬೪. ವರ್ತಿಕಾಕರಂಡಂ ಗೃಹೀತ್ವಾ ಇತೋಮುಖಂ ಪ್ರಸ್ಥಿತಾಸ್ಮಿ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

೬೫. ರಕ್ತಪೀತಕಪಿಶಾಃ ಪಯೋಮುಚಾಂ । ಕೋಟಯಃ ಕುಟಿಲಕೇಶಿ ಭಾಂತ್ಯ ಮೂಃ (ಕುಮಾರ ೮-೪೫)

ವಿಶೇಷವಾದ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಚಿತ್ರದ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಯೋಗ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸರಸ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಸೌಂದರ್ಯ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ ಕುಮಾರಸಂಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಬರುವ ಮಾತಿನ ಮೇಲಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.[೩೬] ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಧಾರಿಣಿಯ ಚಿತ್ರವಾದರೂ ತರತರದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು, ಆ ಬಣ್ಣಗಳು ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಣಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿಯಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯಲ್ಲದೆ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿಯ ಋಷಿಕನ್ನಿಕೆಯರಿಂದ ಕೂಡ ಅದು ಆರಾಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಶಕುಂತಲೆಯು ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನೆಡೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನಸೂಯಾ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರು , ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಅಲಂಕಾರಮಾಡುವಾಗ್ಗೆ, ತಾವು ತಮ್ಮಷ್ಟಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರದಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯದ ಮೂಲಕ ತಮಗೆ ತಿಳಿದಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಆಭರಣ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸುವೆವೆಂದು ಹೇಳುವರು.[೩೭]

ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕಲೆಯಾಗಿರದೆ, ಅದೂ ಒಂದು ಯೋಗಸಾಧನೆಯಷ್ಟೆ ಮಹತ್ವ ವಿಷಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಶಿಲ್ಪಿ ತನ್ನ ಕೆತ್ತಿಗೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯನಾಗಿ, ಧ್ಯಾನೈಕಚಿತ್ತನಾಗಿ, ಆ ಕೃತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಆತನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ನಿಂತು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಆತನ ಮನಶ್ಚಕ್ಷುವಿನ ಮುಂದೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿದನಂತರವೇ ಶಿಲ್ಪಿಯು ತನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಬೇಕೆಂಬ

---

೩೬. ಉನ್ಮೀಲಿತಂ ತೂಲಿಕಯೇವ ಚಿತ್ರಂ ಸೂರ್ಯಾಂಶುಭಿರ್ಭಿನ್ನಮಿವಾರವಿಂದಮ್ ।
ಬಭೂವ ತಸ್ಯಾಶ್ಚತುರಸ್ರಶೋಭಿ ವಪುರ್ವಿಭಕ್ತಂ ನವಯೌವನೇನ (ಕುಮಾರ ೧-೩೨)

೩೭. ಚಿತ್ರಕರ್ಮ ಪರಿಚಯೇನಾಂಗೇಷು ತ ಆಭರಣ ವಿನಿಯೋಗಮ ಕುರ್ವಃ (ಶಾಕುಂತಲ ಅಂ. ೬)

ವಿಷಯವನ್ನು ವಾಸ್ತುಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿಧಿಸುವುದುಂಟು. ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೃತಿ ಉತ್ತಮವಾಗದೆ ಹೋದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಒಂದೇ ; ಕಲೆಗಾರನು, ಶಿಲ್ಪಿಯೇ ಆಗಿರಲಿ, ಚಿತ್ರಕಾರನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಆ ಕೃತಿಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಏಕಚಿತ್ತನಾಗದೆ ಇರುವುದು. ಇದನ್ನು ಕಾಲಿದಾಸನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಳವಿಕೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದಷ್ಟು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಸಂದೇಹಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಅವಳನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದನಂತರ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಾರನು ತದೇಕಧ್ಯಾನನಾಗಿರದ ಮೂಲಕವೇ ಏನೊ ಮಾಲವಿಕೆಯ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಆತನಿಂದ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಮಿತ್ರನಾದ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೩೮]

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲಿಂದ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಲಕರಣೆಗಳ ಮೇಲಿಂದ, ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಮೇಲಿಂದ, ಚಿತ್ರಕಾರನು ಉತ್ತಮತರದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆತನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಧ್ಯಾನ, ಸಮಾಧಿ, ಕಲ್ಪನಾವೈಖರಿ, ನಿರೀಕ್ಷಣಶಕ್ತಿ, ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಭಿನ್ನಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರೂಪದ ಸೌಂದರ್ಯಸಹಜತೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಲಾಸ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆ ನಮಗೆ ತುಸುಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಆಗಬಹುದು.

---

೩೮. ಸಂಪ್ರತಿ ಶಿಥಿಲಸಮಾಧಿಂ ಮನ್ಯೇ ಯೇನೇಯಮಾಲಿಖಿತಾ (ಮಾಲವಿಕಾ. ಅ. ೨.)

ಭಾಸನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್

ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದಲೂ ಭಾವಗರ್ಭಿತವಾದ ವಚನಗಳಿಂದಲೂ ಆ ಕವಿಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಅಭಿಮಾನ, ದೃಷ್ಟಿ–ಇವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಲಲಿತಕಲೆಯ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾದ 'ಚಿತ್ರಕರ್ಮ'ಕ್ಕೆ ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾರಿಬಾರಿಗೂ ಅನ್ವಯವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸುದೇವನು ಪಾಂಡವದೂತನಾಗಿ ಶಾಂತಿಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ದುರ್ಯೋಧನನ ಸಭೆಗೆ ಬರಲು ಆತನನ್ನು ಇದಿರ್ಗೊಂಡು ನಮಸ್ಕರಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡದ ದುರ್ಯೋಧನ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಮಾನಭಂಗ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾರೆಂದು ಬಾದರಾಯಣನಿಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೆಟ್ಟು, ಕೇಶವನು ಬಂದಾಗ ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವನು.[೧] ಮುಂದೆ, ಇದೇ ಚಿತ್ರವು ಕೃಷ್ಣನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಲು, ಚಿತ್ರಿತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಹಿಸದೆ ಆತ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಕಣ್ಮರೆಮಾಡೆಂದು ಕಂಚುಕಿಗೆ ಹೇಳುವನು.[೨] ಶಕ್ರನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ರೂಪವೆತ್ತಿ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಕರ್ಣನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಮಹತ್ತರವಾದ ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡಲು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಧೀರ ಮತ್ತು ಮಧುರ ಸ್ವರವನ್ನು ಕೇಳಿ ಕರ್ಣನ ಕುದುರೆಗಳೂ

'ಸಂಭಾವನೆ' (ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥ) ; 1941 (ಮೂಲ ಲೇಖನವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇದೆ)

೧. ಬಾದರಾಯಣ! ಆನೀಯತಾಂ ಸಚಿತ್ರಪಟೋ ನನು, ಯತ್ರ ದ್ರೌಪದೀ ಕೇಶಾಂಬ ರಾಪಕರ್ಷಣ ಮಾಲಿಖಿತಮ್. ದೂತವಾಕ್ಯ, ಅಂ. ೧, ಪುಟ ೪೪೧೨

೨. ಆಃ ಅಪನೀಯತಾಮೇಶ ಚಿತ್ರಪಟಃ ದೂ.ವಾ., ೧, ಪುಟ ೬೪೭೨೧

ಕಪಿಗಳನ್ನೆತ್ತಿ, ಏವೆಯಿಕ್ಕದೆ, 'ಕೊರಳ ಕೊಂಕಿಸಿ', 'ಅಂಗಗಳ ಪಸಿತಪ್ಪಿ' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆದಂತೆ ನಿಲ್ಲುವುವು.[೩] ಭೀಕರವಾದ ಸಮಂತ ಪಂಚಕವು ಮೃತನೃಪರೊಂದಿಗೆ ಕಲಿತ ಹತಾಶ್ವ, ಗಜ ಮತ್ತು ಯೋಧವೃಂದದಿಂದ ತುಂಬಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರವೊಂದರಂತಿತ್ತು.[೪] ಇದೇ ರಣಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೊಡೆಯೊಡೆದು ಬಿದ್ದಿದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನ ಬಳಿಸಾರಿ, ಆತನ ಗುರುಪುತ್ರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ, ಸುಯೋಧನ ಪರಾಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಪಾಂಡವರನ್ನೂ ಕೃಷ್ಣನನ್ನೂ ಕಡಿದು 'ಮಸಿ ಬಳಿದ ಪಟದಂತೆ ಕಲಸಿ' ಬಿಸುಡುವೆನೆಂದು ಗರ್ಜಿಸುವನು.[೫] ವಸಂತಕನು ಶಿವಾಲಯದಲ್ಲಿ ತಾನಿಟ್ಟ ಕಡುಬಿನ ಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಣದವನಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರಲು ಚಿತ್ರಿತವಾದ 'ಮೋದಕ ಮಲ್ಲಕ'ವನ್ನು ಕಂಡು ತನ್ನ ಪಾತ್ರೆಯೆಂದೇ ಭ್ರಮಿಸುವನು.[೬] ವತ್ಸರಾಜನು ವಾಸವದತ್ತೆಯೊಡನೆ 'ಭದ್ರವತಿ'ಯನ್ನೇರಿ 'ಘೋಷವತಿ'ಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಕೌಶಾಂಬಿಗೆ ಹಾರಿಹೋದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ, ಶೋಕಾಭಿಭೂತಳಾದ ಅಂಗಾರವತಿ ಪ್ರಾಣಬಿಡಲುದ್ಯುಕ್ತಳಾಗಲು, ಆಕೆಯ ಪತಿ ಆ ಸಾಹಸಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಬಂದು, " ಚಿತ್ರಫಲಕಸ್ಥರಾದ ವತ್ಸ – ವಾಸವದತ್ತೆ" ಯರ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅಣಿಮಾಡಿ, ಮಡದಿಯನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವನು.[೭] ಪದ್ಮಾವತಿಯನ್ನು ಉದಯನ ಕಾಣಬಯಸಲು, ವಿದೂಷಕ ಆಕೆ 'ಮೃಗಪಕ್ಷಿ ಸಂಕುಲ' ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ 'ದಾರುಪರ್ವತಕ' ಪ್ರಸಾದದಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುವನು.[೮] ಪದ್ಮಾವತಿಯು ತನ್ನ ಪತಿಯ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಆದರಕ್ಕೂ ಪಾತ್ರಳಾದ ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಬಯಸುವಳು;[೯] ಧಾತ್ರಿಯು ಆಕೆಯ ಇಷ್ಟವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವಳು.

---

೩. ಅಕರ್ಣ್ಯ ಸ್ವರಮಸ್ಯ ಧೀರಸನವಂ ಚಿತ್ರಾರ್ಪಿತಾಂಗಾ ಇವ. ಕರ್ಣಭಾರ, ಪದ್ಯ ೧೫

೪. ಸಂಕೀರ್ಣಲೇಖ್ಯಮಿವ ಚಿತ್ರಪಟಂ ಪ್ರವಿದ್ಧಮ್. ಊರುಭಂಗ, ೧. ೩.

೫. ಸಂಕೀರ್ಣಲೇಖ್ಯಮಿವ ಚಿತ್ರಪಟಂ ಕ್ಷಿಪಾಮಿ. ಊರುಭಂಗ, ೧,೬೦.

೬. ಅವಿಧಾ ಆಲಿಖಿತಂ ಖಲು ಮಮ ಮೋದಕಮಲ್ಲಕ, ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಯೌಗಂಧರಾಯಣ, ೩. ಪೃ.೭೩[೨೦]

೭. ತಚ್ಚಿತ್ರಫಲಕಸ್ಥಯೋರ್ವತ್ಸ ರಾಜವಾಸವದತ್ತಾಯೋರ್ವಿವಾಹೋ–ನುಷ್ಠೀಯ
ತಾಮ್ ಇತಿ. ಪ್ರ. ಯೌ., ೪. ಪೃ.೧೦೬[೨೧]

೮. ಆಲಿಖಿತಮೃಗಪಕ್ಷಿಸಂಕುಲಮ್ ದಾರುಪರ್ವತಕಂ ಗತಾ ಭವೇತ್. ಸ್ವಪ್ನ ವಾಸವದತ್ತಂ ೪. ಪೃ.೨೫[೨೨]

೯. ಸ್ವಪ್ನ, ೬. ಪೃ. ೫[೨೩].

ಚಾರುದತ್ತ, ಸಂಪದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾಗ ಆತನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಭೋಜನಪಾತ್ರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕುಳಿತು ಭುಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಾನು, ನಾನಾ ಬಣ್ಣವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕುಳಿತು ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಗಾರನಂತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆನೆಂದು ವಿದೂಷಕ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೆನೆನೆನೆದು ಕೊರಗುವನು.[೧೦] ರಾಮ, ಲಕ್ಷಣ, ಸೀತೆ ವನಾಭಿಮುಖರಾಗಿ ಹೊರಟರೆಂಬ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ, ಮುಪ್ಪಿನ ದಶರಥ ಅವರನ್ನು ಕೊನೆಯ ಬಾರಿ ಕಾಣಹೊರಡಲು, ಅರಸನು ತಾವು ಹೊರಟ ನಂತರ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಲೆಂದು ಹೇಳಿ ರಾಮಾದಿಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವರು.[೧೧]

ಭಾಸನಾಟಕಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಅನ್ವಯದ ವಿಚಾರ ಇಷ್ಟು ಅಂದಮೇಲೆ ಭಾಸಕವಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಮತೆ ಇತ್ತೆಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಭಾಸನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಚಿತ್ರಗಾರರಾದರೋ ಅರಮನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೋಶಗಳನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಾದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಾಜರು ಚಿತ್ರರೂಪವಾಗಿ ಬರೆಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು.[೧೨] ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಯು ಚಿತ್ರಪಟಗಳಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ವಧೂವರರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ವಿವಾಹವಿಧಿಯನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು.[೧೩] ಇದು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅವಿರುದ್ಧವಾದ ಪದ್ಧತಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು.[೧೪] ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಮನಮೋಹಕವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಾಸಾದದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ 'ದಾರುಪರ್ವತಕ'ದ ಗೋಡೆಗಳು ರಮಣೀಯವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಬೇಸರವಾದಾಗ ಅಥವಾ ವಿರಾಮಕಾಲದಲ್ಲಿ

---

೧೦. ಚಿತ್ರಕರ ಇವ ಬಹುಮಲ್ಲಕೈಃ ಪರಿವೃತಃ ಚಾರುದತ್ತ. ೧.ಪು. ೧೯೫. ೩.೨. ೩೫

೧೧. ಗತೇಷ್ವಸ್ಮಾಸು ರಾಜಾ ನಃ ಶಿರಃ ಸ್ಥಾನಾನಿ ಪಶ್ಯತು. ಪ್ರತಿಮಾ. ೧, ೩೧.

೧೨. ಮಾ.ವಾ., ೧. ಪು.೪೪೪ ೧೪.

೧೩. ಸ್ವಪ್ನ., ೬.ಪು. ೫೧ ೧-೨

೧೪. ಕ್ಷತ್ರಧರ್ಮೇಣೋದ್ದಿಷ್ಟಸ್ತೇ ಮಹಿತುರ್ವಿವಾಹಃ, ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ., ೪. ಪು. ೧೦೬ 2

ಅಂತಃಪುರದವರು ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹರ್ಷಹೊಂದುವರು. ಅಸ್ವಸ್ಥರಾದವರು ಚಿತ್ರಪಟಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಸಮುದ್ರಗೃಹ'ಕ್ಕೆ ಬಂದು ಗುಣಹೊಂದುವವರೆಗೆ ಮಲಗಿರುವುದೂ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿತ್ತು.[೧೫] ಚತುರತೆಯಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಶಾಂತಿ ತರುವುದಲ್ಲದವೆ? ಶೀರ್ಷವೇದನೆಯಿಂದ ದುಃಖಿತಳಾದ ಪದ್ಮಾವತಿ ತತ್ಪರಿಹಾರಾರ್ಥವಾಗಿ ಸಮುದ್ರಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳುವಳು. ಇಷ್ಟಜನರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿತ್ತು.[೧೬] ಅಂತೂ ರಾಜಗೃಹದಲ್ಲಾಗಲೀ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಗೋಡೆಗಳು ಮನೆಜನರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಸಹಜವಾದ ದೃಶ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು.

ಭಾಸಕವಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವಿಮರ್ಶಕ. ಆದರ್ಶಚಿತ್ರ ಆದರ್ಶಗುಣದಂತೆ ಸರ್ವರನ್ನೂ ರಂಜಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬುದೇ ಭಾಸನ ಮತ. "ಅಹೋ! ದರ್ಶನೀಯಃ ಅಯಂ ಚಿತ್ರಪಟಃ"[೧೭] -ಎಂಬೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿ ಚಿತ್ರಪಟಾವಲೋಕನ ಕಣ್ಣಿನ ಸವಿಯೂಟವೆಂದು ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಪಟ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತರಂಗಗಳನ್ನೇ ಏಳಿಸಬಲ್ಲುದು.[೧೮] ಚಿತ್ರ ಶೋಭಿಸಬೇಕಾದರೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಳೆಗೂಡಿರಬೇಕು.[೧೯] ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು 'ಸುವ್ಯಕ್ತ'ವಾಗಿ 'ಆಲಿಖಿತ'ವಾದ ಚಿತ್ರಪಟ ಸೆಳೆಯಬಲ್ಲುದೇ ಹೊರತು, ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[೨೦] ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೆರೆಯೂ ವರ್ಣವೂ 'ಘನ'ವಾಗಿ, 'ತಿಳಿ'ಯಾಗಿ, 'ಸ್ಪಷ್ಟ'ವಾಗಿ, 'ಧೀರ'ವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲದ 'ಸಂಕೀರ್ಣ ಲೇಖ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಭಾಸಕವಿಗೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ; ಇಂತಹವು ವರ್ಜನೀಯವೇ ಸರಿ. ಸದ್ವಸ್ತುವು ಚಿತ್ರದ ಸೊಬಗನ್ನೇ ಇಮ್ಮಡಿಸುವುದು; ದ್ರೌಪದಿಯ ಮಾನಭಂಗಪ್ರಸಂಗ ಎಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತನಾದ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ

---

೧೫. ರೋಗೇ ದೃಷ್ಟಿ ವಿಲೋಭನಂ ಜನಯಿತುಂ ಶೋಭಾನ ಕಾಚಿತ್ ಕೃತಾ. ಸ್ವಪಾ., ೫.೪.

೧೬. ಏಷಾ ಚಿತ್ರಫಲಕಾ ತವ ಸಕಾಶಂ ಪ್ರೇಷಿತಾ ಏತಾಂ ದೃಷ್ಟ್ವಾ ನಿರ್ವೃತೋಭವ ಸ್ವಪ್ನ., ೬ ಪು ೫೧೨

೧೭. ದೂ. ವಾ. ೧. ಪು. ೪೪೪ ೧೯

೧೮. ಅಹೋ ಭಾವೋಪಪನ್ನತಾ, ದೂ. ವಾ., ೧. ಪು. ೪೪೬ ೧

೧೯. ಅಹೋ ವರ್ಣಾಢ್ಯತಾ, ದೂ. ವಾ., ೧. ಪು ೪೪೬ ೧

೨೦. ಅಹೋ ಯುಕ್ತಲೇಖತಾ ಸುವ್ಯಕ್ತಂ ಆಲಿಖಿತ ಆಯಂಚಿತ್ರಪಟಃ, ದೂ.ವಾ., ೧, ಪು ೪೪೬ ೨

ರಸಮೂರ್ತಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಅದು ರುಚಿಸದೆ ಹೋಯಿತು! ಉಚಿತ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಜನಿತವಾದ ಚಿತ್ರದ ಕಾಂತಿಗೆ ಎಂದಿಗೂ ಕುಂದುಂಟಾಗದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಪ್ರಮಾದದಿಂದ ಬೂದಿಮುಚ್ಚಿದ ಕೆಂಡದಂತೆ ಕಳೆಗುಂದಲು, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಶುಭ್ರ ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಕಳೆಯಿಂದ ಶೋಭಿಸುವುದು. [೨೧] ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕುಸುಮಗಳಂತೆ ದರ್ಶನೀಯ, ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಪದಾರ್ಥದ ಸಮನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಚಿತ್ರಗಾರನ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. ವಾಸವದತ್ತೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಪದ್ಮಾವತಿ ಬೆರಗಾಗುವಳು. [೨೨] ಚಿತ್ರವು ಭಾವಪೂರಿತವಾದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರನ ಕೌಶಲವನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸುವುದು. ಚತುರತೆಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿತ್ರ ನಡೆದುಹೋದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೆನಪುಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲದು. ದುರ್ಯೋಧನನು ಬರೆಯಿಸಿದ ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ದುಶ್ಶಾಸನನು ದ್ರೌಪದಿಯ ಮುಡಿಹಿಡಿದು ನಿಂತಿರುವುದನ್ನೂ, ದ್ರೌಪದಿ ಆಗ ಕಣ್ತೆರೆದು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತಳಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ, ಆಕೆಯ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಕುಪಿತನಾದ ಭೀಮ ಸಭಾಮಂಟಪದ ಕಂಬವನ್ನು ತೂಗಿನೋಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ, ಇದನ್ನರಿತು ಮತಿಗೆಟ್ಟ ಯುಧಿಷ್ಠಿರ ಕಡೆಗಣ್ಣ ನೋಟದಿಂದಲೇ ತಮ್ಮನ ಕೋಪಶಮನಕ್ಕಾಗಿ ಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನೂ, ಮಡದಿಯ ಗತಿ ಕಂಡು ರೋಷದಿಂದ ಕಣ್ಣು ಕೆರಳಿ 'ಅಧರೋಷ್ಠವಲುಗುತಿರೆ' ಗಾಂಡೀವದ ಹೆದೆಯೆಳೆಯುವ ಅರ್ಜುನನನ್ನೂ, ನಡುಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟಿ, ಕತ್ತಿಯ ಹಿಡಿ ಹಿಡಿದು, ಹಲ್ಲುಕಚ್ಚಿ ನಿಂತಿರುವ ನಕುಲ ಸಹದೇವರನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರ ಆಗಣ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವ ಇದು ಎಂತಹ ಚಿತ್ರಫಲಕ!–[೨೩] "ಸಾಧು ರೇ ಚಿತ್ರಕರ! ಭಾವ! ಸಾಧು !"[೨೪]

---

೨೧. ಯುಕ್ತಲೇಖಿಯಾ ವರ್ಣಾನಾಂ ಯಥಾ ಯಥಾ ಪ್ರಮೂರ್ಜ್ಯ್ಮ, ತಥಾತಥೋ ಜ್ವಲತರಂ ಭವತಿ. ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ., ೩. ಪು ೮೩ ೩೨

೨೨. ಆರ್ಯಪುತ್ರ! ಅಸ್ಯಾಃ ಪ್ರತಿಕೃತಾಃ ಸದೃಶೀ ಇಹೈವ ಪ್ರತಿವಸತಿ. ಸ್ವಪ್ನ., ೬. ಪು ೫೨೪.

೨೩ ˙.ಮೂತವಾಕ್ಯ, ೧. ೭,೮,೯,೧೦,೧೧,೧೨.

೨೪. ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ., ೩, ಪು. ೮೩ ೨೧.

[ಪ್ರೊ॥ ದೇವಧರ್ ಅವರ "ಭಾಸನಾಟಕ ಚಕ್ರಮ್" ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಪುಟ, ವಾಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.]

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಡಿ.ಎಸ್. ಕರ್ಕಿ

ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಾದ; ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ, ವರ್ಣಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ–ರೂಪವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತಃ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ರೂಪದೊಡನೆ ಸಂಗೀತದ ಸೇರುವೆಯೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣವಾದುದು, ಕಲೆಯೆಲ್ಲದರ ಕಳೆಯಾದುದು ಸೌಂದರ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯ ಎದ್ದು ಕಂಡುಬರುವುದು ರೂಪದಲ್ಲಿ. ರೂಪಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಶನವಾಗುವುದು ಕಣ್ಣಿನಿಂದಾದರೂ ಆ ಕಣ್ಣಿನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಚಿತ್ತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಪರ್ಕವು ಪುನಃ ಪುನಃ ಒದಗಿದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಹದ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗಿದ್ದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮಾನವಜೀವನಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರಕೃತಿಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯವು ಮಾನವಜೀವನಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಮಾನವನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮನದಂದರೆ ಈ ಮಾತು

'ಉಪಾಯನ', ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್. ಗೌರವ ಗ್ರಂಥ, ಮೈಸೂರು 1967.

ಮನವಟ್ಟಾಗದಿರದು. ಪ್ರಕೃತಿ ಮಾನವನ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಬೀರುತ್ತ ಬಂದಿದೆ; ಕಲೆಯುತ್ತ ಆತನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಸೌಂದರ್ಯವು ಆತನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ಉದಯರಾಗ, ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ, ಮಿನುಗುವ ಚಿಕ್ಕೆ, ನಗುವ ಚಂದ್ರ, ತೇಲುವ ಮೋಡ, ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವ ಹೊಳೆ, ಚಲಿಸುವ ಬಳ್ಳಿ, ಮೂಡುವ ಮೊಗ್ಗು, ಅರಳುವ ಹೂವು, ರಸತುಂಬಿ ಬಣ್ಣಬೀರುವ ಹಣ್ಣು–ಒಂದೇ? ಎರಡೇ?–ಎಲ್ಲವೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಣ್ಣಗೆತ್ತಿ ತೋರುವ ರೂಪಗಳು. ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಕಣ್ಣಿಗೆ–ಅದರಂತೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ–ಒಂದು ದೀಕ್ಷೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲೂ ಸೂರೆಯಾಗಿರುವ ಚೆಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸಲು ನಮ್ಮ ಮನವೊಂದು ಮಾನಸಸರೋವರವಾಗಿರಬೇಕು. ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದವನಿಗೆ ವಿಶ್ವವು ಒಂದು ಮಹಾ ಚಿತ್ರಶಾಲೆ. ಮೇಲೆ, ಕೆಳಗೆ, ಸುತ್ತುಮುತ್ತು, ನೋಡಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಚೆಲ್ಲವರಿದಿವೆ. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ತರುಲತೆಗಳ ಚಿತ್ರ, ಬೆಟ್ಟ ಬನಗಳ ಚಿತ್ರ, ಜಲದಲ್ಲಿ ನೊರೆತೆರೆಗಳ ಚಿತ್ರ, ಮುಗಿಲಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಬೆಳಕುಗಳ ಚಿತ್ರ. ಅವುಗಳ ಬೆಡಗೇನು! ಬಿನ್ನಾಣವೇನು! ವೈವಿಧ್ಯವೇನು! ವೈಖರಿಯೇನು!

ಬಿಂಬಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಮೋಡಗಳು ತೇಲುತ್ತ ಇವೆ ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸೋಣ. ಅವು ಕೆಳಗಣ ಒಂದು ಶಾಂತ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದಾಗ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಚಂದ ಕಾಣುತ್ತವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವೇ ನಿದರ್ಶನ. ಹೊಳೆಯ ದಡದಲ್ಲಿ ಅಲರ ಮುಡಿದು ನಳನಳಿಸುವ ತರುಲತೆಗಳು ಅಂದವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಮಾಯೆ ಇಳೆಗೆ ಇಳಿದಾಗ ಆ ತರುಲತೆಗಳು ಕೊಳದ ಜಲದಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲಿದ ಛಾಯೆ ಇನ್ನೂ ಮನೋಹರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಕಾವ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಚೆಲುವನ್ನು ಇಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಿ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ, ವರ್ಣಶಿಲ್ಪಿ ರೇಖಾವರ್ಣಜಾಲದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮನವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡ ನೋಟಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಂತೆ ಕವಿ ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಬಲ್ಲ,

ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಗೊಂದು ಭಾಸುರವಾದ ಮೋಹಿನೀ ಶಕ್ತಿಯುಂಟು. ಮಾತಿನ ಬೆಳುದಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಜಿನ ಹನಿ ಮುತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಲ್ಲಿನ ಚಪ್ಪರ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಮಂಟಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯರ ಹೃದಯವೀಣೆಯನ್ನು ಮೀಂಟಬಲ್ಲ ಕವಿ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಲಾಗದ, ಕುಂಚಿನಿಂದ ಎಳೆಯಲಾಗದ ರೂಪಗಳನ್ನು ದೀಪಿಸಬಲ್ಲ. ನುಡಿಯಲಾಗದುದನ್ನು ಕೂಡ–ಸಂಗೀತದಂತೆ–ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬಲ್ಲ ಕೆಳಗಣ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

> ಕರುವಿಟ್ಟಂ ಕಾಮದೇವಂ ರತಿಯತಿಶಯದಿಂ ಬಣ್ಣವಿಟ್ಟಳ್ ಬಸಂತಂ
> ಬರೆದಂ ಸರ್ವಾಂಗಮಂ ಕಣ್ದೆರೆದನೊಸೆದು ಶೀತಾಂಶು ಚೈತ್ರಾನಿಲಂ ತೀ
> ವಿರೆ ಜೀವಂಬೊಯ್ದನಂತಲ್ಲದೊಡೆ ಸೊಗಯಿಪೀ ರೂಪವೀ ಬಣ್ಣವೀ ಮೈ
> ಸಿರಿಯೀ ಕಣ್ಚೆಲ್ಲಮೀ ಭಾವಕಮೊಗೆಯದೆನಲ್ ಕಾಂತೆ ಕಣ್ಗೆಡ್ಡಮಾದಳ್

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸಿದ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಗುರಿ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವಾಸ್ತವರೀತಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಮಾರೀತಿ, ಮೂರನೆಯದು ರೂಪಕದ ರೀತಿ–ಈ ಮೂರು ರೀತಿಗಳಿಗೆ ಅವವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಂದವುಂಟು.

ವಾಸ್ತವರೀತಿ :

ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವರೀತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ವಾಸ್ತವರೀತಿ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಈ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಣಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾದುವುಗಳು. ವಾಸ್ತವರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿ ಕಾರ್ಯಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು 'ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗಿಂತ ಉದಾಹರಣೆ ಲೇಸು. ಇದು ಒಂದು ಹಂಸೆಯ ಚಿತ್ರ: ಅದು ಹಂಸೆಯ ನಿಲವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿದೆ.

ಮುಗಿದಲರ್ಗಂಗಳಿರ್ದೆಸೆಗೆ ಜೋಲ್ದು ಪತತ್ರದ ಕಾಂತಿ ಪೊಸದಿಂ
ನೆಗಪಿದದೊಂದು ಕಾಲ್ ಕೊಳನೊಳೂರಿದುದೊಂದಟಿ ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಪೋಗ್
ಮಿಗೆ ಸುಖನಿದ್ರೆಯಂ ಬಯಸುವಾನಪೊಪ್ಪುವ ಪೊನ್ನ ಹಂಸೆ ದಿ
ಟ್ಟಿಗೆ ಪೊಸ ಭಿತ್ತಿಯೊಳ್ ಬರೆದ ಚಿತ್ರದ ಹಂಸೆವೊಲಿರ್ದುದಾಕ್ಷಣಂ

(ಚೌಂಡರಸ ಕೃತ 'ನಳಚಂಪು')

ರಾಜಹಂಸದ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ. ಮೊದಲಿನೆಯದು ಹಂಸೆಯ ನಡೆಯ ಬೆಡಗನ್ನು ತೋರಿದರೆ ಇದು ಅದರ ಅಂಗಾದಿಗಳ ರಂಗುರಂಗನ್ನು ಬೆಡಗಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿ ಮನಂಗೊಳಿಸುವ ಚಿತ್ರ:

ಬಟ್ಟಿದುವಾದ ಕಣ್ಣ ಕರಿಯಾಲಿಯ ಸುತ್ತಣ ಸಣ್ಣ ಬೆಳ್ಪು ನೇ
ರ್ಪಟ್ಟುದು ಕರ್ಬುರಚ್ಛವಿಯ ಚಂಚು ಮನಂಗೊಳಿಸಿತ್ತು ಮೈಯ ಬೆ
ಳ್ಪಿಟ್ಟಳಮಾಯ್ತು ಕಾಲ್ಗಳರಿದಾಳದ ಮೇಗಣ ಕೆಂಪಿನಗ್ಗೆಯಿಂ
ದಿಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದುದಾರ್ ಬರೆವರಿಂತಳವಟ್ಟಿರೆ ರಾಜಹಂಸನಂ

(ನಾಗಚಂದ್ರನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ')

"ಆರ್ ಬರೆವರಿಂತಳವಟ್ಟಿರೆ ರಾಜಹಂಸನಂ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ತಾನೇ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಈ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಹೊಂದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಸವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದಾದರೆ ತನಿವಣ್ಣಿನ ರಸವನ್ನು ಹೀರುವ ಗಿಳಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೆಳಗಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಬಿಗಿಯುಪ್ಪಿ ಮೊಗಮನಿಟ್ಟಾ
ಲಿಗಳಂ ನಸುಮುಚ್ಚಿ ಪಕ್ಷಯುಗವೆಳಲೆ ರಸಂ
ದೆಗೆವ ದನಿ ನಿಮಿರೆ ನಾಲಗೆ
ಚಿಗುರುತ್ತಿರೆ ಸವಿದುದೊಂದು ಗಿಳಿ ತನಿವಣ್ಣಂ

(ಹರಿಹರನ 'ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ')

ಹೊಸಕವನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುಮನೋಹರವಾಗಿ ರೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ 'ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕಾ' ಎಂಬ ಕವನವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಜಲದಲ್ಲಿ ಅಲೆವ ಮೀನಿನ ಹೊಳೆವ ಚಿತ್ರ ಕೆಳಗಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ.

ಪಿಳುಕಿಸದ ಸಿರಿಗಣ್ಣು ಸುತ್ತ ಚಿನ್ನದ ರೇಖೆ
ಬೆಳ್ಳಿಮಿರುಗಿನ ಮೈಯ ಕಾಂತಿ ನಿನಗೆ
ತಿಳಿಗಂಗೆ ನಿಮ್ಮವ್ವ ಮೀನಮೂರುತಿ ತಿಳಿಸೊ
ನನ್ನೊಡೆಯ ಅಡಗಿರುವನಾವ ಕಡೆಗೆ

(ಮಧುರಚೆನ್ನ : 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ')

ಜಾನಪದ ಗೀತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಮೀನಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇದರೊಡನೆ ಸರಿಹಚ್ಚಿ ನೋಡಬೇಕು.

ಬೆಳ್ಳಗ ಬೆಳಗಾಗಿ ಬೆಳ್ಳಿ ಮೂಡಲವಾಗಿ
ಒಳ್ಳೊಳ್ಳೆ ಮೀನು ಗರಿತೆಗೆದು ಆಡ್ಯಾವ
ಗರತಿ-ಗಂಗಮನ ಉಡಿಯಾಗ

ಉಪಮಾರೀತಿ :

ಇನ್ನು ಉಪಮಾರೀತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಪಮೆ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ಉಪಮೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನೋಟ ಇನ್ನೊಂದರ ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ ಮಿನುಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಗುಣ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿಯೆ ಇದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನರ ಬಾಯಿಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲಿಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವಂತೂ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಮಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತನಾಡುವುದುಂಟು. ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗರತಿಯರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮಾಚಿತ್ರಗಳು ಎದ್ದು ಮೂಡಿದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂಥ ಒಂದು ಚಿತ್ರ:

ಅಳುವ ಕಂದನ ತುಟಿಯು ಹವಳದ ಕುಡಿಯಂಗ
ಕುಡಿಹುಬ್ಬು ಬೇವಿನಸಳಂಗ ಕಣ್ಣೋಟ
ಶಿವನ ಕೈಯಲಗು ಹೊಳೆದಂಗ

ಮುದ್ದು ಮಗುವಿನ ಶುದ್ಧಚಿತ್ರವನ್ನು ಇದಕ್ಕೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಬಹುದೇ? ನಮ್ಮ ಹಳೆ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮಾಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕೆಳಗಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ. ಉಪಮೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿದಾಗಲಂತೂ ಉಪಮಾಚಿತ್ರ ಅನುಪಮವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದದ ಪಗಲಿರುಳೆರಡರ
ಸಂದುಗಳಂ ವರುಣಶಿಲ್ಪಿ ರಕ್ತಾಂಬರದಿಂ
ಸಂದಿಸಿ ಪೊಲ್ದುಪೊಲೆಸೆದುದು
ಮುಂದೈಸಿದ ಸಂಜೆಗೆಂಪು ಪಡುವಣ ದೆಸೆಯೊಳ್

(ರುದ್ರಭಟ್ಟ : 'ಜಗನ್ನಾಥವಿಜಯ')

ಹಗಲು ಜಾರುತ್ತಿದೆ. ಇರುಳು ಇನ್ನೂ ಇಳೆಗೆ ಇಳಿದಿಲ್ಲ. ಹಗಲೆರಡರ ನಡುವೆ ಉಳಿಯುವ ಅವಕಾಶ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೂಡದ ಹಗಲು ಇರುಳುಗಳನ್ನು ಸಂಜೆಯ ಮುಗಿಲು ಅರುಣಾಂಬರದಂತೆ, ಎಂದರೆ ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆಯಂತೆ, ಜೋಡಿಸಿತೆಂಬ ಉಪಮೆ. ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿದೆ! ಇಲ್ಲಿ ಸಂಜೆಗೆ ಉಪಮೆ ಬಣ್ಣ ಬರೆದರೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಆ ಉಪಮೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಣ್ಣ ಬರೆದಿದೆ.

ನಾಗಚಂದ್ರಕವಿಯ ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಬಂದ ಸುಂದರವಾದ ಉಪಮಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ: ರಾವಣೇಶ್ವರನು ತನ್ನ ಪುಷ್ಪಕವಿಮಾನವನ್ನೇರಿ ಆಕಾಶಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಕೆಳಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತಿರಮ್ಯ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ರಾಮಸೀತೆಯರು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ, ಸೀತೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕಂಡ ರಾವಣನ ಮನದ ಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೋಡಬೇಕು :

ತಳತಳಸಿ ಪೊಳೆಯೆ ಸೀತೆಯ
ಚಳನಯನಂ ಖಚರ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಚಿತ್ತಂ
ಕೊಳದೊಳಗೆಳವಾಳೆ ತೆರಂ
ಬೊಳೆವಂತೆ ಕಲಂಕಿ ಕದಡಿದತ್ತಾ ಕ್ಷಣದೊಳ್

ಚೆಲುವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಸೀತಾದೇವಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮೀನುಗಳಿಗೂ ರಾವಣನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಆ ಮೀನುಗಳಾಡುವ ಕೊಳಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಸಿದ ಈ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ ನಮ್ಮ ಮನಃಪಟದ ಮೇಲೆ "ತೆರಬೊಳೆ"ಯದಿರದು.

ಇನ್ನು ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿರುವ ಉಪಮಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿ'ನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರ:

ನೋಡಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಹುದು ಮುಗಿಲಿನಲಿ ಮಳೆಬಿಲ್ಲು
ಬಾನ್ದೇವಿಯಾಂತ ಮಣಿಹಾರದಂತೆ
....||
ಚೆಲುವಿಕೆಯ ಚೈತನ್ಯ ಬಿಲ್ಲಾದುದೆಂಬಂತೆ
ಮಾಯೆ ಬರೆದಿಹ ಮಧುರ ಚಿತ್ರದಂತೆ

ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ 'ರತ್ನನ ಪದ'ಗಳಲ್ಲಿ 'ಪುಟ್ನಂಜೀ ರೂಪ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಕೆಲವೊಂದು ಉಪಮಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದೆ ಆ ಚಿತ್ರ :

ಆಲ್ನಲ್ ಕಮಲದ್ ಊ ತೇಲ್ಬುಟ್ಟು
ಮೇಲ್ ಒಂದ್ ತಳ್ಕೆ ಲೇಪ
ಚಿನ್ನದ ನೀರ್ನಲ್ ಕೊಟ್ಬಂಗೈತೆ-
ನನ್ನ್ ಪುಟ್ನಂಜೀ ರೂಪ.

ರೂಪಕದ ರೀತಿ :

ಉಪಮೆಗೂ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧ. ಎರಡು ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಕಾರ್ಯ ರೂಪಕದ ಕಾರ್ಯ. ರೂಪಕ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದು ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳುವ ಹೋಲಿಕೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಉಪಮೆಗಿಂತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚು. ಆದುದರಿಂದ ಉಪಮಾಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ರೂಪಕ ಚಿತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಹರವಾದುದು. ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ದೀಪಕಶಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರಿಂದಾಗಿ

ವಸ್ತುಗಳಾಗಲಿ ಜೀವನಾನುಭವಗಳಾಗಲಿ ಥಳ್ಳನೆ ಹೊಳೆದು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಗುತ್ತವೆ. ರೂಪಕ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ :

ಗಿಳಿಯ ಹಸುಗೂಸು ಮಾವಿನ
ಸೆಳೆಗೊಂಬಿನ ತಳಿರ ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಗಳುತಿರೆ ಕಂ
ದಳಿನಿವಹಮಳ್ಕರಿಂ ಜೋ
ಗುಳಮಂ ಪಾಡಿದುವು ತೂಗಿದುದು ಗಂಧವಹಂ

ಗಿಳಿಯಮರಿ ಒಂದು ಹಸುಗೂಸಂತೆ. ಮಾವಿನ ತಳಿರ್‌ತೊಂಗಲು ಅದರ ತೊಟ್ಟಿಲಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಕೂಸು ಅಳಲು ಭ್ರಮರಗಳು ಹಾಡಿ ಸಂತೈಸುವವಂತೆ. ಸುಳಿಗಾಳಿ ತೊಟ್ಟಿಲನ್ನು ತೂಗುವದಂತೆ. ತುಂಬ ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲವೇ ಈ ರೂಪಕ ಚಿತ್ರ !

ಕೆಲವೊಂದು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತವಾದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ :

"ತನುವೆಂಬ ಏರಿಗೆ ಮನವೆಂಬ ಕಟ್ಟೆಯ ಕಟ್ಟಿ ಆಚಾರವೆಂಬ ಸೋಪಾನದಿಂದ ಪರಮಾನಂದವೆಂಬ ಜಲವ ತುಂಬಿ ಕೆರೆಯ ಕಟ್ಟಬಲ್ಲವರನಾರೆಯೂ ಕಾಣೆ. ನಾನು ಕಟ್ಟಿದ ಕೆರೆ ಸ್ಥಿರವಾಯಿತು ಗುಹೇಶ್ವರಾ ನಿಮ್ಮಾಣೆ."

ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಟ್ಟ ಅನೇಕ ರೂಪಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ಮೂಡಲ ಮನೆಯಾ ಮುತ್ತಿನ ನೀರಿನ
ಎರಕವ ಹೊಯ್ದಾ
ನುಣ್ಣನ್ನೆರಕವ ಹೊಯ್ದು
ಬಾಗಿಲ ತೆರೆದು ಬೆಳಕೂ ಹರಿದು
ಜಗವೆಲ್ಲಾ ತೊಯ್ದಾ
ಹೊಯ್ತೋ ಜಗವೆಲ್ಲಾ ತೊಯ್ದಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ : 'ಬೆಳಗು')

ಗಾಳಿ ಬೆರಳು ಮೋಡದ ಮುಸು
ಕನ್ನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಸರಿಸಿರೆ
ಮುಡುಗಟ್ಟಿದ ಮಂದಹಾಸ
ಜಲಕ್ಕನೆಯೆ ಜಾರಿರೆ
ಬಾಸಿಂಗವ ಸೂಡಿಕೊಂಡು
ಗುಡಿಯು ಬೆಟ್ಟ ನಿಂದಿರೆ
ಹದುಗಿ ಹರಿವ ಗುಟ್ಟಿನಂತೆ
ಹಸುರಿಗೆ ಪಿಸುಮಾತನೊರೆದು
ನುಸುಳುತಿರಲು ಕಾಲುವೆ
ತೆಕ್ಕನೊಂದು ಚೆಲುವಿನ ಪುಟ
ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ತೆರೆದಿದೆ.

ಜಿ. ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ : 'ಚೆಲುವಿನ ಪುಟ'
('ದೇವಶಿಲ್ಪ'ದಿಂದ)

ಎರಡೆರಡೇ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆರೆಯುವ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸದಿರಲಾರೆ.

೧. "ಹಸಿರಿನುಯ್ಯಾಲೆಯಲಿ
ಬಿಸಿಲು ತೂಗಾಡುತಿದೆ "

೨. "ಹೃದಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮಧುರಪ್ರಾಣೇಶನಿಗೆ
ಪ್ರಣಯದಾರತಿ ಪೂಜೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ ಬಾ"

೩. "ನಮ್ಮೂರು ಚೆಂದವೋ ನಿಮ್ಮೂರು ಚೆಂದವೋ
ಎಂದೆನ್ನ ಕೇಳಲೇಕೆ
ನಮ್ಮೂರ ಮಂಚದಲಿ ನಿಮ್ಮೂರ ಕನಸಿದೆನು
ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೇ"

ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ('ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಯಿಂದ)

ಜಾನಪದ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಗರತಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ, ರೂಪಕಚಿತ್ರಗಳು ಚೆಲುವಾಗಿ ಚೆಲ್ಲವರಿದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ

ಒಂದೊಂದೇ ಸಾಲು ತೆರೆದು ತೋರುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ತಲೆದೂಗದವರಾರು?

೧ "ಯಾರ ಮಗಳವ್ವ ನೀ ಎರಳಿ ನೋಟದ ಗೊಂಬಿ ? "
೨ "ಕಮಳದ ಹೂ ನಿನ್ನ ಕಾಣದ ಇರಲಾರೆ "
೩ "ಚಂದರಾಮನ ಚಿಕ್ಕ ಇಂಬಾಗಿ ಇರಲೆವ್ವ"
೪ "ಮಗಳು ಮಾತಿನ ಗಿಳಿಯು ಸೊಸೆಯು ಸೂತರಗೊಂಬಿ"
೫ "ಅತ್ತರ ಕಂದನ ಮುತ್ಯಾಕ ಉದುರ್‍ಯಾವ"
೬ "ಮಲ್ಲಿಗಿಹೂವೇ ನೀ ಇಲ್ಯಾಕ ನಿಂತಿದ್ದೆ"
೭ "ತೊಟ್ಟಿಲದಾಗೊಂದು ತೊಳದ ಮುತ್ತನು ಕಂಡೆ "

ತೊಳೆದ ಮುತ್ತನ್ನು ಕಂಡಮೇಲೆ ಮತ್ತಿನ್ನೇನು ಬೇಕು. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಾಕು.

ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ

ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿರುವ ಸಾವಿರಾರು ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಫಲಕಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಶಿಲ್ಪದಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಲ್ಪಗಳಷ್ಟು ಹೇರಳವಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಉಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಶಿಲ್ಪವಿದ್ದ ಕಡೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇರುವುದು ಸಹಜ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವನು 64 ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣನಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಈ ಚತುಷ್ಷಷ್ಟಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಲೇಖ್ಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಾಧ್ಯಾಲೇಖ್ಯ ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಲೆಯೂ ಒಂದು. ರಾಜರೂ, ಅವರ ಅಧಿಕಾರಿವರ್ಗದವರೂ ಈ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರದವರಾದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಈ 64 ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಭಿರುಚಿಯಾದರೂ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವರ ಅರಮನೆಗಳೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಭವನಗಳೂ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಆ ಭವನಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಗಳೂ ನಾಶವಾಗಿರಬೇಕು.

'ಸುಧಾ', ಬೆಂಗಳೂರು, 9-17, ಏಪ್ರಿಲ್- 29, 1973

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ

ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ರಕಲಾಭಿರುಚಿಯಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಹಳೆಯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶ್ರೀಮತಿ ಮತ್ತು ವಜ್ರಜಂಘರ ಚಿತ್ರಪಟ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಪೊನ್ನ , ನಾಗಚಂದ್ರ, ಅಗ್ಗಳ ಮುಂತಾದವರೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಶಂಸೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಗಚಂದ್ರನ ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ವರ್ಣನೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಉಪಮೆಗಳೂ ಹಾಗೂ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಾಗಚಂದ್ರನು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಕವಿಯೇ ಅಲ್ಲದೇ ಚಿತ್ರ ಕಲಾ ಪಾರಂಗತನೂ ಆಗಿದ್ದನೆನ್ನಿಸುವುದು.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಂಸೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕಥಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಹೆಸರನ್ನೂ ಈ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಇದರ ಮಧ್ಯೆ ಬಹುಶಃ ಇತಿಹಾಸ ಪುರುಷನೂ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ಹೆಸರೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು–ಚೀರಘಟ್ಟ–ಮಲ್ಲಿಗೆಯೊಳ್ ಸಮನಾಗೆ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಚಿತ್ರದ ಬನಕ್ಕೆಣೆಯಾಯ್ತು-ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಪೊನ್ನ, ತನ್ನ ಶಾಂತಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ. ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಇತರ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಇತಿಹಾಸಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಆತನ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಗಳೇನೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಐದು–ಆರನೆ ಶತಮಾನ

ಕ್ರಿ.ಶ. ಐದು–ಆರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾನಾ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಎಲ್ಲೆಯೊಳಗಿದ್ದ ಅಜಂತ–ಎಲ್ಲೋರ ಮುಂತಾದ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭರದಿಂದ ದೇವಾಲಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಅಲಂಕಾರಿಕ ಶಿಲ್ಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಾಲಂಕಾರವೂ ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಿತು. 7ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚಾಳುಕ್ಯ

ಮುಂಗಳೀಶನು ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹಾದೇವಾಲಯುಗಳನ್ನು ಕೊರೆಯಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಆ ಗುಹೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವರ್ಣಮಯವಾಗಿ ದೇವ, ಗಂಧರ್ವ, ಅಪ್ಸರೆಯರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ತುಂಬಿಸಿದುದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅನಂತರ ಬಂದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿ ದೇವಾಲಯುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ನಡೆದುಕೊಂಡುಬಂದಿತು. ಎಲ್ಲೋರಾ ಗುಹೆಗಳ ಕಲೆಯೆಲ್ಲಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದೇ. ಈ ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವಿಧವಿಧವಾದ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ಚಿತ್ರರಚನೆಗಳಾದುವು ಎಷ್ಟು ಎಷ್ಟು ಜನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದು, ಆದರೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಹೆಸರು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಹೆಸರು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. 799ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಗಂಗ ಯುವರಾಜ ಮಾರಸಿಂಘನ ಒಂದು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಬರೆದವನ ಹೆಸರು 'ಸರ್ವಕಲಾಧಾರಭೂತ್ಯೆ ಚಿತ್ರಕಲಾಭಿಜ್ಞೇನ ವಿಶ್ವಕರ್ಮಾಚಾರ್ಯೇನೇದಂ' ಎಂದು ತಿಳಿಯುಬರುತ್ತದೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ವಿಷಯವೇನೂ ತಿಳಿಯದು.

ಇತಿಹಾಸ ಪುರುಷ

ಆ ನಾಲ್ಕಾರು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರ ಹೆಸರು ಉಳಿಯದಿರಲು ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಬರೆಯದಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಾಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರದಾದರೂ ರುಜು ಇತ್ತೇ ಇಲ್ಲವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಇಂತಹ ಅನಿಶ್ಚಯವಾದ ಮಸುಕುಮಸಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಚೀರಘಟ್ಟಿಯ ನೆನಪು ಬರುವುದೆಂದರೆ ಆತನು ಇತಿಹಾಸ ಪುರುಷ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಇವನ ಬಗೆಗೆ ಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳು ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಯಾಗಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ನಿಯತಸೂತ್ರ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳ ಆಧಾರವು ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ. "ರೂಪಭೇದಾಃ ಪ್ರಮಾಣಾನಿ" ಎಂದು ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ರೂಪಭೇದ, ಪ್ರಮಾಣ, ಭಾವಯೋಜನ, ಲಾವಣ್ಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ-ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ನಾನಾ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ. ಅದರ 35ರಿಂದ 43ರವರೆಗಿನ ಒಂಬತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೂ "ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ" ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು, ಅದಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಸನಿರೂಪಣೆಯವರೆಗೂ ಈ ಕಲೆಯ ನಾನಾ ಅಂಗಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿವರಗಳು ದೊರೆವ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ-ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ. ಚಾಳುಕ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಭೂಲೋಕಮಲ್ಲ ಮುಮ್ಮಡಿ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ರಚಿಸಿದ ವಿಶ್ವಕೋಶ ರೂಪವಾದ "ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ ಅಥವಾ ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿ"ಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿಯಾಗಿದೆ. (ಸುಧಾ, ಯುಗಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆ 1972). ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ ಉಪಭೋಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಗೃಹೋಪಭೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಗಳಿವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ

ರಾಜಭವನದ ನಿರ್ಮಾಣ, ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಗೋಡೆ ಅಥವಾ

ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಲೇಖನಿ ಅಥವಾ ಕುಂಚಗಳು, ವರ್ಣಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು, ಅವುಗಳ ಆಕಾರದ ಮಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ವಿಧವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮುಂತಾದುವೇ ಅಲ್ಲದೇ, ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಉತ್ತಮವಾದ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ವಾಸ್ತುಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಸುಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಶುಭ್ರವಾದ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಕೂಡಿದುದು ಈ ಶಾಲೆ. ಅದರ ಕಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರದ ವರ್ಚಸ್ಸು, ಚಂದನದ ಸುಗಂಧ, ರತ್ನಗಳ ಪ್ರಕಾಶ ಹವಳದ ವರ್ಣಶೋಭೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಕಾಣಬರಬೇಕು. ನೆಲವು ಗಾಜಿನ ಹಾಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರಬೇಕು. ಗೋಡೆಗಳು ಕನ್ನಡಿಯ ಹಾಗೆ ಶುಭ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೇಖಾಪ್ರವೀಣರೂ, ವರ್ಣಕುಶಲರೂ ಆದ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೋವಿದರು, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಗೀಚುಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಲೋಪಗಳಿಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ನೆಲವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಎತ್ತರದ ದಂಡೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲವಕಾಶವಿದೆ.

ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆ

ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ನಂತರ ಅವುಗಳ ರಚನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಲೇಪದ್ರವ್ಯವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದು. ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚುವುದು. ಚಿತ್ರಕರ್ಮಾರ್ಥವಾಗಿ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಲೇಪದ್ರವ್ಯವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದು. ಎಮ್ಮೆಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಚರ್ಮದ ಸಣ್ಣ ಚೂರುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆನೆಹಾಕುವುದೆಂದರ್ಥವಿರಬಹುದು. ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆನೆದು ಬೆಣ್ಣೆಯ ಹಾಗೆ ಮೃದುವಾಗಬೇಕು. ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ನುಣುಪಾದ ಕಣಕ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಡ್ಡಿಗಳಾಕಾರ ಮಾಡಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುವಂತೆ ಬಿಸಿಲಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಸಬೇಕು. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಣಗಿದ ಈ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ

ಸೇರಿಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಕುದಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅದರಿಂದ ಹೊರಡುವ ದ್ರವವನ್ನು ತೆಗೆದಿಡಬೇಕು. ಇದು ವಜ್ರಲೇಪ. ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಮೂಲದ್ರವವಿದು. ಆಯಾ ಗುಣ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಈ ವಜ್ರಲೇಪಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧವಾದ ಬಿಳಿಯ ಮಣ್ಣನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಣಗಿದ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು ಪದರವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಒಣಗಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ ಮೂರು ಪದರಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪದರಕ್ಕೆ ಶಂಖಚೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಈ ಲೇಪವನ್ನು ಗೋಡೆ ನುಣುಪಾಗುವಂತೆ ಹಚ್ಚಬೇಕು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ನೀಲಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆವ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಚಂದ್ರನಂತೆ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ ಬಿಳುಪಾದ ಮಣ್ಣನ್ನು ಈ ವಜ್ರಲೇಪದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಅರೆದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ ಗೋಡೆಗೆ ಥಳ ಥಳಿಸುವಂತೆ ಹಚ್ಚಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಲು ಗೋಡೆ ಸಿದ್ಧವಾದಂತೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಸುರೇಖೆಗಳಿಂದಲೂ ನಾನಾ ಭಾವರಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುಶಲಚಿತ್ರಕರು ರಚಿಸುವರು.

ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನ

ಆದರೆ ಅದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಆ ರಚನಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಸೋಮೇಶ್ವರ. ಮೊದಲು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕಿಂದು ಮತ್ತು ವರ್ತಿಕಾ. ಕಿರುಬೆರಳು ದಪ್ಪ ಬಿದಿರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮೊನಚಾಗುವಂತೆ ಒರೆದು, ಮೊನಚನ್ನು ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸೀಳಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಗೋಧಿಕಾಳು ಗಾತ್ರ ತಾಮ್ರದ ಚೂರನ್ನು ಅರ್ಧ ಹೊರಗೆ ಇರುವಂತೆ ಹುಗಿಯಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಿಂದು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಕಪ್ಪು ಮಸಿ ಮತ್ತು ಅನ್ನ-ಎರಡನ್ನೂ ಬೆರಸಿ ಕಣಕಮಾಡಿ ಬಿದಿರಿನ ಮೂತಿಗೆ ಮೆತ್ತಿ ಮೊನಚಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಬತ್ತಿಯಂತೆ ಉದ್ದ ತುಂಡು ಮಾಡಿ ಒಣಗಿಸಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡುವುದು, ಇದಕ್ಕೆ ವರ್ತಿಕಾ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಇಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವ "ಸ್ಟಂಪ್ಸ್" ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಕುಂಚ, ಬಣ್ಣ

ಮುಂದಿನದು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಕುಂಚ. ಎಳೆಯ ಕರುವಿನ ಕಿವಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಕೂದಲನ್ನು ಕಿತ್ತು ಅದನ್ನು ಕಡ್ಡಿಯ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಅರಗಿನಿಂದ ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಬಂಧಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಲೇಖನಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ–ಸ್ಥೂಲಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲಾ ಲೇಖನಿಯು ವರ್ಣಗಳ ವಿಶಾಲ ಪದರಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಲು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವಾಗಲೂ ತಿರುವುತಿರುವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಡ್ಡಡ್ಡವಾಗಿ ಓಡಾಡಿಸಿ ಹಚ್ಚಬೇಕು. ಮಧ್ಯಾ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಒಳ ಪಾರ್ಶ್ವದ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಸೂಕ್ಷ್ಮಾ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ನವಿರಾದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು.

ಲೇಖನಿ ಅಥವಾ ಕುಂಚಗಳ ನಂತರ ಬಣ್ಣಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವರ್ಣಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಕೃತಿಮೂಲದಿಂದ ದೊರೆತವುಗಳೇ. ಗೈರಿಕ (ಕಾವಿ ಮಣ್ಣು) ಶಂಖ, ದರದ (ಚಂದ್ರಗಾಮಿ) ನೀಲಿ, ಹರಿತಾಳ (ಅರದಾಳ), ಕಜ್ಜಲ (ಮಸಿ), ಅಲಕ್ತ (ಅರಗಿನ ರಸ) ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಮೂಲ ವರ್ಣಗಳಾವುವು, ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಉಪವರ್ಣಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಂತಾದುವು ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನೀಲಿ, ಅದೊಂದೇ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಕನ್ನೈದಿಲೆಯ ಛಾಯೆಯು ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಶಂಖಚೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಬಿಳುಪಿಗೆ ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಪಾರಿವಾಳಗಳ ವರ್ಣಛಾಯೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಹರಿತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿದಲ್ಲಿ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ

ಈ ರೀತಿ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಧವಿಧ ಉಪವರ್ಣಗಳನ್ನು ಯಾವ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ

ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ 175ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ:

"ಒಂದೇ ವರ್ಣವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಧವಿಧ ಛಾಯೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವೃಕ್ಷ, ಪರ್ವತ, ಶಸ್ತ್ರ, ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಈ ಗುಣವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."

ಈ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯ ನಂತರ ಅವುಗಳ ಅಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದು-ಚಿನ್ನದ ರೇಖಿಸಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಚಿನ್ನದ ಕಲ್ಕವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ, ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಭರಣಾದಿಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಮ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಅದು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳಲು ವರಾಹದಂಷ್ಟ್ರ ಅಥವಾ ಹಂದಿಯ ಕೋರೆಹಲ್ಲಿನಿಂದ ಗಟ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.

ಆಕೃತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ರಚನಾಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ನಂತರ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸವು ಚಿತ್ರದ ಕೃತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲು ಸ್ಥಾನಕ ಅಂದರೆ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಋಜು, ಅರ್ಧ ಋಜು, ಸಾಚಿ, ಧ್ಯರ್ಧಾಕ್ಷರಿ, ಪಾರ್ಶ್ವಗತ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಇತರ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರವೆಂದರೆ ಯಜ್ಞೋಪವೀತವಲ್ಲ, ಮಾನವಾಕೃತಿಯನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಒಂದು ರೇಖೆ. ಕೂದಲಿಂದ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಮೂಗು ಎದೆ ಮತ್ತು ಹೊಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ನೆಲದವರೆಗೂ ಹಾಯುವ ರೇಖೆ ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರ. ಈ ಗೆರೆಯ ಯಾವ ಯಾವ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಶರೀರದ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಭಾಗ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಈ ಸ್ಥಾನಕಗಳೂ ನಿಗದಿಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟವೆ.

ಇದರ ನಂತರ ಮುಖ್ಯವಾದ–24 ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿಗಳು, ಶ್ರೀರಾಮ, ಬ್ರಹ್ಮ, ಮಹಾದೇವ ಶಿವನ ಇತರ ಮೂರ್ತಿಗಳು, ಷಣ್ಮುಖ, ವಿನಾಯಕ, ಲೋಕಪಾಲಕರೇ ಮುಂತಾದ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಗಮಗಳ ತಾಳಮಾನ ಮತ್ತು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಚಿತ್ರಸೋತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳಸಂಕೋಚದಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಉಚಿತಸಾಮಗ್ರಿಯಾದುದರಿಂದಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇಷ್ಟೂ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವು–ಭಾವಚಿತ್ರ, ರಸಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಧೂಳೀಚಿತ್ರ.

ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಕಲೆ

ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅಂದು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ (ಫ್ರೆಸ್ಕೋ) ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದ್ದಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಚಿತ್ರಭಿತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಅದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ವರ್ಣವಿಧಾನ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲಾ ಅದಕ್ಕೂ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ನಡೆದ ನಾನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪಕ್ವವಾಗಿರಬೇಕು. ಸೋಮೇಶ್ವರನಿಗೆ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಮಂಗಳೀಶನು ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಭಿತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಸನುಮಾಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದ್ದನು. ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ತತ್ವ, ವಿಧಾನ–ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲಾ ಈ ನೂರಾರು ವರುಷಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಪಕ್ವಗೊಂಡಿದ್ದಿತು. ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿವರಣೆ ಕೇವಲ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪುನರುದ್ಧಾರವಲ್ಲ. ಅನುಭವದಿಂದ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳೂ ಅಂದರೆ ಬೆಳಕು–ಛಾಯೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದುವು ಇಂದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ.

ಎಂಟು ನೂರು ಶ್ಲೋಕಗಳು

ಚಿತ್ರಕನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಮೊದಲು ತಾನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಧ್ಯಾನ ಅಂದರೆ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕು. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಕಾರಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನೇ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಸಹಿತವಾಗಿ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಸಿಂದುಪಿಸಿಂದ ರೇಖೆ ಬರೆದು ಅನಂತರ ವಿಧವಿಧ ಲೇಖನಿಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡುವಂತಹ ವರ್ಣಕ್ರಮದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಸೋಮೇಶ್ವರ.

850 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ 800ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಕಲಾಭಾಗವು ಬಹು ವಿಷಯಪೂರಿತವಾದುದು. ಸಣ್ಣ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಂತೆಯೇ, ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿಲ್ಲ.

ಧವಳಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ

ಎಚ್.ಆರ್. ರಘುನಾಥ ಭಟ್

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಭಂಡಾರಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆ ತುಂಬ ವೈಭವೋಪೇತವಾದ್ದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಹೊಯ್ಸಳ ರಾಜರ ಪ್ರಭುತ್ವ ನಾಡಿಗೆ ವಾಸ್ತು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪರತ್ನಗಳು–ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲ್ಪಕತೆ, ಕರಕೌಶಲ, ಕಲಾಚಮತ್ಕೃತಿ, ವಿವರ ದಕ್ಷತೆ, ಅಲಂಕರಣೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ–ಈ ಎಲ್ಲಾದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಅವರ ಕಲಾಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಸ್ವರೂಪವಾಗಿವೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂಥ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಕಲಾವಶೇಷಗಳೂ ಇದೀಗ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಿರುವುದು ನಾಡಿನ ಸುದೈವವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಮೂಡಬಿದಿರೆಯಲ್ಲಿರುವ (ಕಾರ್ಕಳ ತಾಲೂಕು) ಜೈನಮಂದಿರದ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಧವಲತ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳಕಾಲೀನ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಶೈಲಿ,ಕಲಾಕಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ನಮೂನೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಶಾಸನ ಲಿಪಿವಿನ್ಯಾಸ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಕೈಬರಹದ ಈ ಗ್ರಂಥ ಹೊಯ್ಸಳರ ಕುಂಚ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತ ನಿದರ್ಶನ.[1]

ಧವಲತ್ರಯವು ಧವಲ, ಜಯಧವಲ ಮತ್ತು ಮಹಾಧವಲ (ಮಹಾಬಂಧ) ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಪುಟಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ವಿಖ್ಯಾತ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಮೂಲ 'ಶಟ್ಖಂಡಾಗಮ' ಎಂಬ ಜೈನಗ್ರಂಥದ ಮೇಲೆ ವೀರಸೇನ ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಧವಲತ್ರಯ.[2]

'ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸನ ಕಲೆ', ಮೈಸೂರು, 1977

ಮೂಲತಃ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ಅಮೋಘವರ್ಷನ ಕಾಲದ್ದೆಂದು (ಕ್ರಿ.ಶ.೮೧೬) ಹೇಳಲಾದ ಧವಲತ್ರಯದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ) ಗೇರುಸೊಪ್ಪೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತ್ತು. ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಕನ್ನಡದ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ಮಾಂಡಲಿಕ ನಾಡಿನ ಶ್ರೀ ಭುಜಬಲ ಗಂಗ ಪೆರ್ಮಡಿ ದೇವರ ಅತ್ತೆಯಾದ ದೇವಿಯಕ್ಕಂ ಶ್ರುತಪಂಚಮಿಯುಂ ನೋಂತುಜ್ಜವಣೆಯುಂ ಮಾಡಿ ಬಸ್ತಿಕ್ಕರೆಯ ಉತ್ತುಂಗ ಚೈತ್ಯಾಲಯದ ಆಚಾರ್ಯರುಂ ಭುವನವಿಖ್ಯಾತವೆನಿಸಿದ ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳೂ ಶ್ರೀ ಶುಭ ಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ದೇವರ್ಗೆ ಶ್ರುತಪೂಜೆಯುಂ ಮಾಡಿ ಬರೆಸಿಕೊಟ್ಟ ಧವಲೆಯ ಪುಸ್ತಕಂ ಮಂಗಳಮಹಾ."[3] ಜಯಧವಲ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಅದರ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅಣ್ಣ ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ಎಂಬಾತ ಬರೆಸಿ ಪದ್ಮಸೇನ ಮುನೀಂದ್ರರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಾನವಾಗಿ ನೀಡಿದ. ಮಹಾಧವಲದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ರೂಪ ಮತಿಸೇನನ ಪತ್ನಿ ಶ್ರೀಮತಿಯೆಂಬುವಳು ಶ್ರೀ ಪಂಚಮಿಯ ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡಿ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಮಾಘನಂದಿ ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ದಾನ ಮಾಡಿದಳು. ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ ಶಿಲಾಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಮನಂದಿ, ಕುಲಭೂಷಣ, ಕುಲಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಶುಭಚಂದ್ರರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದೆ.[4] ಕೊಲ್ಲಾಪುರದ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲೂ ಇವರ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ.[5] ಧವಲತ್ರಯದ ಲಿಪಿವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಯ್ಸಳ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಕಾಲದ ಶಿಲಾ ಮತ್ತು ತಾಮ್ರಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಲಿಪಿವಿನ್ಯಾಸದಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದ ಕಲಾನಮೂನೆಗಳಿಗೂ (motifs) ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲಾ ಮತ್ತು ತಾಮ್ರ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ನಮೂನೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ನೋಡಿದರೆ ಧವಲತ್ರಯವನ್ನು ಹೊಯ್ಸಳ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ-ಶಾಂತಲೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೧೩ರಿಂದ ೧೧೨೦ರೊಳಗೆ) ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾದೀತು.

ಧವಲತ್ರಯದ ಗ್ರಂಥಸ್ಥಭಾಷೆ ಪ್ರಾಕೃತ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಸುಂದರವಾದ ಕನ್ನಡಲಿಪಿಯಲ್ಲಿಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಲಿಪಿಗಳನ್ನು ಕಂಠದಿಂದ ಗೀರಿಬರೆಯದೆ ಲೇಖನಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕುಂಚದಿಂದ ಮತ್ತು (ಅರಗಿನ?)

ಕಪ್ಪುಶಾಯಿಯಿಂದ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಬರೆದು ಸುಮಾರು ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದರೂ ಲಿಪಿ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಮಾಸದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿರುವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಧವಲ ಗ್ರಂಥದ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಳೆಯ ಎಡಬಲ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಆಚೀಚೆ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ತಾರದ ಅಂಚುಗಳಿವೆ. ಆರೂವರೆ-ಏಳು ಸೆಂಟಿಮೀಟರ್ ಅಗಲ, ಹನ್ನೆರಡು-ಹದಿಮೂರು ಸೆಂಟಿಮೀಟರ್ ಉದ್ದವಿರುವ ಓಲೆಗರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರ'ಗಳೆಂದು (miniatures) ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಿರುರೂಪದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರತಿರೂಪಕಲೆ ಅಮೋಘವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಜೈನಧರ್ಮದ ತೀರ್ಥಂಕರರೂ, ಯಕ್ಷಯಕ್ಷಿಯರೂ, ಮುನಿಗಳೂ, ಸೇವಕ ಸೇವಕಿಯರೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆಂಪು, ಸಸಿಹಸಿರು, ಕಪ್ಪು, ಪಾಟಲ, ಗೋಪಿ ಮುಂತಾದ ಸಹಜ ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವರ್ಣಲೇಪನ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಹಿತಮಿತವಾದ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳು ತೀರ ಪ್ರಖರವಾಗಿಯೂ ಆಡಂಬರ ಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಿತವಾದ ವಿವಿಧ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾನಮೂನೆಗಳಿಗೆ ಸೊಬಗನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹಾಗೂ ಲಲಿತವಾದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಧವಲತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರಶೈಲಿ ನುರಿತ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಜೈನಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಯನ್ನನುಸರಿಸುತ್ತವೆ: ವಿಶಾಲವಾದ ಎದೆ, ಅಗಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಣ್ಣು, ಬದಿಮುಖದಲ್ಲೂ (profile) ಆಚೆ ಬದಿಯ ಕಣ್ಣನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು

(ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ), ಕಿವಿತನಕ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಣ್ಣಿನ ಅಂಚು, ಬಿಲ್ಲಿನಾಕಾರದ ಹುಬ್ಬು, ತ್ರಿಕೋಣಾಕಾರದ ಮೂಗು, ಕೋಣಾಕಾರದ ಮುಖ, ಸಪೂರವಾದ ಸೊಂಟ, ಮುಂತಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಮರ, ಜಲ, ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೀರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವರ್ಣಗಳು ಪ್ರಖರವಾಗಿಯೂ ಆಡಂಬರಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು.[6] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಕಾಲೀನ ಧವಲತ್ರಯದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವು ತೀರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗೀತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲ್ಪಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಲಿಪಿವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದೀತು. ಜಯಧವಲಗ್ರಂಥದ ೨೧೮ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ತಾಡವಾಲೆಯ ಎಡಬಲ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯರೊಡಗೂಡಿರುವ ಜೈನಾಚಾರ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. (ಅವರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ನವಿಲುಗರಿ ಕುಂಚ–ಪೀಂಚ–ಜೈನಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಕೇತ) ಅವರ ಎದುರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಶಿಷ್ಯರ ವಿನೀತಭಾವ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿದೆ. ಇವರ ಉಡುಪು, ಕೇಶಶೈಲಿ ಮುಂತಾದವು ಬೇಲೂರಿನ ಚೆನ್ನಕೇಶವದೇವಾಲಯದ ಜಾಲಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಕೊರೆದ ಮುನಿಗಳ ಉಡುಪು ಕೇಶಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಇಂಥದ್ದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಡೆ ನವಿಲಿನ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಇದರ ಬಿಚ್ಚಿದ ಪುಚ್ಛ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ಪಕ್ಷಿಯ (ನವಿಲು ?) ಅಲಂಕಾರಿಕ ಪುಚ್ಛದಂತಿದೆ. ೧೮೮ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತದೇವಿಯ ವಾಹನವಾದ ನವಿಲು ತನ್ನ ನೀಳವಾದ ಬಾಲವನ್ನು ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿ ಚಾಚಿ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನೂ, ಮಹಾ ಮಾನಸಿಯ ಹಂಸದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪುಚ್ಛಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರದ ಎಡಬಲ ಅಂಚುಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸುರಳಿ (ಬಳ್ಳಿಯ?) ವಕ್ರರೇಖೆಗಳ ಚಿತ್ತಾರ ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ತಾಮ್ರಶಾಸನಗಳಲ್ಲೂ, ಶಿಲಾಶಾಸನಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವ ಚಿತ್ತಾರಗಳಂತಿವೆಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ೩೬೦ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಎಲೆತುಂಬಿದ ಮರ ಹಾಗೂ ೫೧ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಎರಡು ವೃಕ್ಷಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ, ಬೇಲೂರು, ಸೋಮನಾಥಪುರ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳ ಭಿತ್ತಿಶಿಲ್ಪಗಳ

ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿತವಾದ ವೃಕ್ಷಶೈಲಿಯನ್ನೂ ತುಲನೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮಾತಂಗ ಯಕ್ಷನ ಲಾಂಛನವಾದ ಆನೆಗೂ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿತವಾದ ಆನೆಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಪುಟದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಯಕ್ಷಿ ಅಂಬಿಕೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ಶಾರ್ದೂಲ (ಸಿಂಹ?)ಕ್ಕೂ ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಾರ್ದೂಲಕ್ಕೂ ರೂಪ ವಿನ್ಯಾಸ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವರ್ತುಲ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಜ್ಯಾಮಿತಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದ್ದು ಅವೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಂತಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುಬಿದಿರೆಯ ಧವಲತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಪಶುಪಕ್ಷಿ, ಗಿಡಮರಬಳ್ಳಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲ್ಪಿತಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ತುಲನೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಸಾಮ್ಯ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡೀತು.

ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ನಮಗೆ ಇದುವರೆಗೆ ತಿಳಿದುಬರುವಂತೆ, ದೊರಕಿರುವುದು ಇದೊಂದೆ.[7] ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.[8] ಅಂತೆಯೆ ಈ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡುವುದು ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ತೀರ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1 ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (೧೧-೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನ) ವರ್ಣರಂಜಿತ ಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದವೆ? ಇದ್ದರೆ ಅವು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಬಗೆಯೇನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಾಗಲೀ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಧಾರಗಳಾಗಲೀ, ಇದುವರೆಗೂ ದೊರಕಿದಂತಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಹಾಗು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಾದ ಪೊನ್ನ, ರುದ್ರಭಟ್ಟರು ಚೀರಘಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಾಂತ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಹೆಸರನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಅಂಕಿತ ಚಿತ್ರವುಳ್ಳ ಮೊಗಸಾಲೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಚಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ರೂಪಸಾದೃಶ್ಯವುಳ್ಳ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿವೆ.

2 ದಿಗಂಬರ ಜೈನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ ವರ್ಧಮಾನ ಮಹಾವೀರ ಬೋಧಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಇಂದ್ರಭೂತಿ ಗೌತಮನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ ನಂತರ ಗುಣಧರ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಹಾಗೂ ಧರಸೇನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜೈನಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ 'ಕಷಾಯ ಪಾವುಡ' ಮತ್ತು 'ಶಟ್ಖಂಡಾಗಮ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಈ ದ್ವಾದಶ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಟ್ಖಂಡಾಗಮ'ದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆ ಈ 'ಧವಲಗ್ರಂಥ'.

3 ಡಾ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಮೈಸೂರು , ೧೯೭೨, ಪು ೨೯

4 ಅದೇ , ನೋಡಿ EC., Vol II, Sr 43

5 ಅದೇ

6 ಬಾಯಿರಿ. ಬಿ.ಪಿ., ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೨, ಪು. ೪೭-೪೮

7 'ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ' ಸಂ. ೪, ಮೈಸೂರು, ಪು. ೧೦೯

8 ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨, ಪು. ೪೪

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆರು ಅಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಎಸ್.ಸಿ. ಪಾಟೀಲ

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೩ನೇ ಶತಮಾನದ ವಾತ್ಸಾಯನನ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ' ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆ ಈ ಕೃತಿ ಬರೀ ಕಾಮಕಲೆಯ ವರ್ಣನಾಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ೬೪ ಕಲೆಗಳಂತಹ ವಿಷಯಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆಗೊಂಡಿವೆ.

ಈ ಕಾಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧-೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಯಶೋಧರ ಪಂಡಿತನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ (ಆಲೇಖ್ಯದ) ಆರು ಅಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ :

ರೂಪಭೇದಾಃ ಪ್ರಮಾಣಾನಿ ಭಾವಲಾವಣ್ಯಯೋಜನಮ್।
ಸಾದೃಶ್ಯಂ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ಇತಿ ಚಿತ್ರಂ ಷಡಂಕಗಮ್ ॥

ಈ ಮೇಲಿನ ಸೂತ್ರ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರದ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಋಜುವಾತು ಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರುವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ; ಬೆಂಗಳೂರು, 71 - 72; 2-1, ಡಿಸೆಂಬರ್ 1986- ಜೂನ್1987

ಇದು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಸೂತ್ರವೂ ಆಗಿದೆ. ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಜಂತಾ, ಎಲ್ಲೋರ ಹಾಗೂ ಬಾದಾಮಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಈಗಲೂ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಆಧಾರಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಪರಂಪರೆಯೇ ಈ ರೀತಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಷಡಂಗಗಳಾದ ೧. ರೂಪಭೇದ, ೨. ಪ್ರಮಾಣ, ೩. ಭಾವ, ೪. ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆ, ೫. ಸಾದೃಶ್ಯ, ೬. ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ – ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುವದಾಗಿದೆ.

೧. ರೂಪಭೇದ

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಾನಾರೀತಿಯವು, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ರೂಪಗಳಂತೂ ಅನಂತವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ರೂಪ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ 'ರೂಪ ಭೇದ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರೂಪಿನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಪ್ರಥಮ ಹಂತವಾಗಿದೆ. ಡಾ॥ ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು 'ರೂಪಭೇದಾ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಜೀವಪೂರ್ಣ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೂ ನಿರ್ಜೀವಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ 'ನ್ಯಾಯಮಾರ್ಗ'ದವರ 'ಭಾಷಾಪರಿಚ್ಛೇದ'ದಲ್ಲಿ 'ಚಾಕ್ಷುರ ಗ್ರಾಹ್ಯಂ ಭವೇದ್ರೂಪಂ ದ್ರವ್ಯಾದಿರುಪಲಂಭಕಮ್" ಎಂದು ರೂಪ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಲೋಚನಗೋಚರವಾದ ಲೋಕದ್ರವ್ಯವೇ ರೂಪ. ರೂಪಗೋಸ್ವಾಮಿಯ 'ಉಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು "ಅಂಗಾನ್ಯ ಭೂಷಿತಾನ್ಯೇವ ಕೇನಚಿದ್ಭೂಷಣಾದಿನಾಯೇನ ಭೂಷಿತವದ್ ಭಾತಿ ತದ್ರೂಪಮಿತಿ ಕಥ್ಯತೇ"– ಶರೀರವು ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಡದೆ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ಯಾವ ಗುಣದಿಂದ ಅದು ಭೂಷಿತವಾದಂತೆಯೇ ತೋರುವುದೋ ಅದು ರೂಪ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ರೂಪವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಕಿತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ತತ್ವದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಆಕೃತಿಗೆ ಸಮಾನತೆಯಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಶೇಷ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಾಂಕಿತ

ಆಕೃತಿಯು ಸೌಂದರ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಗುಣಕ್ಕೆ ರೂಪವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರೂಪಭೇದವೆಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ರೂಪದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದ, ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದೆಂದು ಆಕೃತಿಗಳ ತಾರತಮ್ಯಜ್ಞಾನ, ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿ, ಪ್ರಕೃತಿ–ಪ್ರಾಣಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವುದೆಂದೂ ದೇಹರಚನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ, ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಕೃತಿ ವೀಕ್ಷಣೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪದ ಜ್ಞಾನವೇ ರೂಪಭೇದವೆಂತಲೂ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನರು ರೂಪಭೇದಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ The knowledge of appearance ಎಂದೂ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರೂಪಭೇದವನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತು ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣತ್ತೇವೆ. ಯಶೋಧರ ಪಂಡಿತನು ತಿಳಿಸಿದ ಚಿತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಭೇದ ಮೊದಲನೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಲು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಈ ಕಲಾಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ 'ರೂಪ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರನಲ್ಲಿ 'ರೂಪ' ಮೊದಲು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ರೂಪು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇದಾಗಿದೆ.

೨. ಪ್ರಮಾಣ

ಷಡಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರಮಾಣ. ಒಂದು ಅಂಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಗಕ್ಕೂ ಇರಬೇಕಾದ ಹೊಂದಿಕೆಯೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಮಾನ, ಸೀಮೆ, ಎತ್ತರ, ಅಗಲ, ದಪ್ಪಗಳೆಲ್ಲದರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಗಲಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಮಾಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ನೈಜತೆಯ ಅರಿವು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಈ ಪ್ರಮಾಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ವಸ್ತುಗಳ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಮಾಣದಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದನು ಮನುಷ್ಯ, ಪಶು, ಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿ ದೇವತೆಗಳ ಸಮಸ್ತ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಕ್ರಮತೆ ಹಾಗು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ 'ಮಾನ', ಇದೇ ಪ್ರಮಾಣ. ವಸ್ತುಗಳ ಅಂಗಾಂಗಗಳ

ಪ್ರಮಾಣ ಅಳತೆ ಮತ್ತು ಮಾನದಂಡವೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಅಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಅಳತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯೆಂದೂ ದೇಹಪ್ರಮಾಣ, ಅಸ್ಥಿಪಂಜರಗಳ ಮುನ್ನೆಲೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳ ಜ್ಞಾನವೆಂದೂ ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ರಚನೆಯೆಂದೂ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ 'correct perception, measure and structure' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಶಿರಸ್ಸು, ಅವನ ಎತ್ತರದ ಏಳರ ಒಂದಂಶವಾಗಿರಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯು ದೇವತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಪುರುಷನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಶಿರಸ್ಸು ಎಂಟರಲ್ಲಿ ಒಂದಂಶವಿರಬಹುದು. ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮಾಣ ಐದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ 'ಪ್ರಮಾ' ಅಂದರೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರಿವು ಅಗತ್ಯ.

ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ಥೂಲವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಕೆಲವು ಸಲ ತಪ್ಪಾಗಬಹುದು. ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಈ 'ಪ್ರಮಾ' ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ರೂಪು, ವರ್ಣ, ಗಾತ್ರ, ಧ್ವನಿ, ಸ್ಪರ್ಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯತೆ ಅವುಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕೃತಿ ಸೊಬಗಿನಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು.

೩. ಭಾವ

ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯದ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವೇ ಭಾವ. ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ವರ್ಣಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಚಿತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಭಾವ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನ ಭಾವದಿಂದ ಮೂರ್ತಗೊಂಡದ್ದು. ಭಾವವಿನ್ಯಾಸದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಕಲೆಯ ಎತ್ತರದ ಮಟ್ಟವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾವಸಂವೇದ ಸೂಚನೆ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳು, ಆಕಾರಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಭಾವ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಲನವಲನೆ ಮತ್ತು ಅದರ

ಪ್ರಕಟಣೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸು ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಭಾವವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಭಾವವು Action of feeligns on forms ದಿಂದಲೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಷ್ಪಭರಿತ ವೃಕ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದುಬರುವ ಸುಳಿಗಾಳಿ ಸೇವಿಸಿದಾಗ ಆಗುವ ಅನಂದ, ಆಪ್ತೇಷ್ಟರ ಅಗಲುವಿಕೆಯಿಂದ ಆಗುವ ದುಃಖ, ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪರಪೀಡನದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾದವನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ರೋಧ ಇವು ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಮನೋಧರ್ಮಗಳು. ಕಲಾವಿದನು ಜೀವಂತ ವಸ್ತುಗಳ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳಿಲ್ಲದ ಕೃತಿ ಜೀವಶವದಂತೆ. ಆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಜೀವದಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಉಂಟು. ಶರೀರ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರಿಯ, ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರ್ಯವೆಲ್ಲ ವಿಕಾರಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೇ ಭಾವದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯ. ನಿರ್ವಿಕಾರ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಅನಿಸಿಕೆ ಮೂಡುವದೇ ಭಾವದಿಂದ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಿಂದಾಗಿ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ವಿಧ ವಿಧದ ವಿಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಭಾವವಿದೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ.

ಶಾರೀರಕ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಪರಿವರ್ತನದಿಂದ ಹೃದಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ರೂಢಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಕೊಡಗೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಾಣ. ಈ ಜೀವದರ್ಶನವೇ ಭಾವದರ್ಶನ.

೪. ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆ

ಲಾವಣ್ಯವೆಂದರೆ ಅಂಗಾಂಗದಲ್ಲಿ ನೀರಾಡುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬೆಳಕು. ಮುಕ್ತಫಲದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಛಾಯೆಯೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮಿನುಗುವ ಒಂದು ಕಾಂತಿ.* ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಾವಣ್ಯ ಚೇತನ ಸ್ಪಂದನ

* ಮುಕ್ತಾಫಲೇಷು ಛಾಯಾಯಾಸ್ತರಲತ್ವಮಿವಾಂತರಾ ।
ಐತಿಃ ಭಾತಿಯದಂಗೇಷು ಲಾವಣ್ಯಂ ತದಿಹೋಚ್ಯತೇ ॥
ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ. ಪು ೧೪೦

ತೋರುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ಭಾವ ಲಾವಣ್ಯದ ಯೋಜನೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾರ. ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವದು ಪ್ರಮಾಣಗಳ 'ಸಾಮರಸ್ಯ'. ಲಾವಣ್ಯ ಎನ್ನುವದು ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವದು ಗ್ರೀಕರ ಆಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು (Formal beauty) ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲಾವಣ್ಯ ಕೇವಲ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಅನುಭವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಒಕ್ಕೂಟ. ಆಂತರಿಕ ಭಾವ ಸೌಂದರ್ಯವಾದರೆ, ಲಾವಣ್ಯವು ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಪಣ. ಸೊಗಸನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಅಂದವನ್ನು ತುಂಬುವದು. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿತಸಂಬಂಧ ಶ್ರೀಮದ್ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶವನ್ನು ಯೋಜಿಸುವದು ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಯಿಂದಲೇ ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಬರುವದು. ಭಾವ, ರೂಪ, ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗೆ ಲಾವಣ್ಯವು ದೀಪ್ತಿ ಇದ್ದಂತೆ. ರುಚಿಕಟ್ಟಾಗಲು ಸಾರಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಉಪ್ಪು ಹುಳಿ ಬೀಳಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಗೂ ಕೂಡ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯ ರೀತಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಾಂಕನವಾಗಬೇಕು. ಚಿತ್ರದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಲಾವಣ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ. ಪಂಚರಾತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ ಈಶ್ವರ ಸಂಹಿತಾದಲ್ಲಿ,

> ಮನೋಹಾರಿತ್ವ ಮೇಕತ್ರರೂಪ ಲಾವಣ್ಯ ಭೂಷಿತಮ್ ।
> ಸರ್ವಾ ಚ ನಯೋರ್ವ್ರಿದ್ಧಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯತ್ವೇನ ಸಂಸ್ಥಿಮ್ ।
> ಸುಸೌಂದರ್ಯಂತು ಮಾನಸ್ಯಕ್ವಚಿದಾತ್ರಮ್ಯವರ್ತತೇ ॥
> ಲಾವಣ್ಯಸ್ಯ ಕ್ವಚಿನ್ಮಾನಂ ಸಮುಚ್ಚಾಪ್ಯವತಿಷ್ಠತೇ ॥

ಮನೋಹರತೆಗೆ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯ ಭೂಷಣವೆಂಬುದಾಗಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಯು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಒರಣಗೊಳಿಸಲು ತುಂಬ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾದ ರೂಪ. ಚಿತ್ರವು ಅಪ್ರತಿಮವಾಗಿ ತೋರಲು ಲಾವಣ್ಯ ಅತಿ ಅವಶ್ಯಕ.

೫ ಸಾದೃಶ್ಯ

ಡಾ॥ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕಲೆಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಗೂ (ಜೀವನಕ್ಕೂ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾದೃಶ್ಯವು ಚಿತ್ರ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲ. 'ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆಕಾರಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧ' ಎಂಬುದು ಅದರ ಆಳವಾದ ಅರ್ಥ. ಯಾವುದೇ ಮೂಲವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಅದರ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದೇ ಸಾದೃಶ್ಯವೆನಿಸುವದು. ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಾವಶೇಷಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಂಕಿತವಾಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನೈಜಕೃತಿ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವಿಕವೆ ಇರಲಿ, ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿಯೇ ಇರಲಿ ದರ್ಶಕರು ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಕೂಡದು. ಅಂದರೇನೇ ಆ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಭಾವೀ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೀಗೆ ಸತ್ಯಚಿತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಕೇವಲ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಸಾಧನಾ ಮಗ್ನತೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ (Visible) ಮತ್ತು ಅದೃಶ್ಯ (Invisible) ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣತಕ್ಕದ್ದು, ಕಲೆ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ವಸ್ತು ಹೇಗಿದೆಯೋ ಹಾಗಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಹೇಗೆ ಕಂಡಿತೋ ಹಾಗೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದದ್ದೊಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸುವದು ಕಲೆ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮಾನವಾದದ್ದರ ಸೃಜನೆಯೇ 'ಸಾದೃಶ್ಯ', ಕಂಡ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವುದಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಅದಕ್ಕೊಂದು 'ಸಾದೃಶ್ಯ' ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. 'ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಕ್ತಾವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದಾದರೂ ಅದರಲ್ಲೇ ಒಂದೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ಧರ್ಮವುಳ್ಳದ್ದೇ ಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂದು ವಿವರಣೆಯಿದೆ. 'ನ್ಯಾಯ ವೈಶೇಷಿಕ'ವು ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ "ತದ್ಭಿನ್ನತ್ವೇ ಸತಿ ತದ್ಗತಭೂಯೋ ಧರ್ಮವತ್ವಂ"- ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿವಿಧ ಸ್ವಭಾವದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಹೋಲಿಕೆ, ಅದರಂತಿರುವುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದು. ಹೋಲಿಕೆ ಪ್ರತಿರೂಪಚಿತ್ರಣ ವೆಂದೂ ನಿಸರ್ಗ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಸತ್ಯಚಿತ್ರವೆಂದೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ Similitude ಎಂಬ ಅರ್ಥದಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಲಿರುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೃತಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ. "ಚಿತ್ರೇ ಸಾದೃಶ್ಯಕರಣಂ ಪ್ರಧಾನಂ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಂ" ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಿಂದ

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯವು ಉಪಮೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಬೇಕೇ ವಿನಾ ಯಥಾರ್ಥ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ಸಾದೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗದಿಂದ ರೂಪಭೇದದಲ್ಲಿ ಸಿಜ್ಜಳವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ರಹಸ್ಯವಿದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಪೂರ್ಣತ್ವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಆಕೃತಿ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಾಂಕನದಲ್ಲಿ ಯಥಾದರ್ಶನ (ವಸ್ತುವಿನ ಸಮೀಪ -ದೂರದರ್ಶನದ) ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸೊಗಸು ಬರುತ್ತದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತುವಿನ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯಪರಿಕರಗಳು, ಅವುಗಳ ಸ್ವಭಾವ ದರ್ಶನದ ಪರಿಗ್ರಹಣದಿಂದ ಚಿತ್ರ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಲು ಸಾದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಈ ಲಕ್ಷಣದ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಿದೆ.

೬. ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ

ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವೆಂದರೆ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ, ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ರಂಗಯೋಜನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನ ಬೇಕು. ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಲಸಿಕೊಂಡರೆ (ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ) ಎಂತಹ ಬಣ್ಣ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದೆಂದು ಇರುವ ಜ್ಞಾನವೇ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ. ರಂಗದಿಂದ ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದು. ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವುದು. ಈ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಕರ್ತನಿಗೆ ನಿಯಂತ್ರಣ, ಹಸ್ತಕುಶಲತೆ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿರುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೋಟಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನ ಬಣ್ಣ. ಬಣ್ಣವೇ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವುದು. ಮನದ ಭಾವವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದಪ್ರಭೇದ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಣ ರೀತಿ; ಪ್ರಭೆಯ ಪ್ರಭೇದ; ಸಾಂದ್ರತೆಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾವರಸ ಪ್ರಚೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ.

ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವನ್ನು ಕೆಲವರು ಕುಂಚ, ವರ್ಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಿಕೆ, ಬಣ್ಣಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಎಂದೂ ತಂತ್ರ ನೈಪುಣ್ಯ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಎಂದೂ

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್‌ರು ಹೇಳುವ 'Artistic manner of using the brush and colours' ಎಂಬ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಹದು. ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಆಯಾ ಅಂಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹರಹಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವೆಂದರೆ ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಬಣ್ಣಗಳ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ವಿಧಿಯಿಂದ ಅವುಗಳ ಗುಣಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಇತಿಮಿತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ವಿಧಾನವೆನ್ನಬಹುದು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಈ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಲಾವಣ್ಯ ಯೋಜನೆಯು ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಭಾವವು ಯಾವ ಲಲಿತಕಲೆಗಾದರೂ ಕುಂದನ್ನುಟ್ಟು ಮಾಡುವುದು. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಭಾವಸೃಷ್ಟಿಯೇ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಘನೀಭೂತವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಳತೆಗೆ ನಿಲುಕದ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ರೇಖೆಗಳಿಂದ, ವರ್ಣಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಯಾವುದು? ರೂಪಭೇದ, ಸಾದೃಶ್ಯತೆ, ವರ್ಣಿಕಾಭಂಗ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಾವು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಶಿಷ್ಟಪರಂಪರೆಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಮೇಲಿನ ಆರು ಅಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡುದೇ ನಿಜವಾದ ಶಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.*

---

* ಈ ಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ ಸೂಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಡಾ॥ ಬಿ.ಆರ್. ಹಿರೇಮಠ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

೧. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ : ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ

೨. ಎಸ್.ಎಂ. ಶಿರಹಟ್ಟಿ : ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕೈದೀಪ

೩. ಎಸ್.ಕೆ. ಹೂಗಾರ : ಕಲೆ ಮತ್ತು ಹಬ್ಬ

೪. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ : ಚಿತ್ರಕಲೆ

೫. ಸ.ಸ. ಮಾಳವಾಡ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಮ

೬. ಬಿ.ಪಿ. ಬಾಯರಿ : ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ

೭. ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ: ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ

೮. ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ : ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಗಳು -ಭೂಮಿಕೆ

೯. ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ಯು. ಕೆ. ಚಂದ್ರಭಾಗಾದೇವಿ : ನೃತ್ಯಕಲೆ

೧೦. ಅ.ನ. ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಸಂ. : 'ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು'

೧೧. Percy Brown : Indian Painting

೧೨. S. N. Dasagupta : Fundamentals of Indian Art

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಲ

ಎಸ್. ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರೀ

೧

'ಕಲಾನಾಂ ಪ್ರವರಂ ಚಿತ್ರಂ' ಎಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಲೇಖನೆಗೆ ಅಧಿಕಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಉಪಪತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಳಾಕಲೆಗಳೂ ಅಣಿಮಾರೂಪವಾದ ಅಜ್ಞಾತಶಕ್ತಿಯ ವಿಕಾಸಗಳೆಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಡಾ. ಯೂಂಗ್, ಸಿಮ್ಮರ್, ಫೋರ್ಡ್ ಹಾಮ್, ಲೆಯಾರ್ಡ್ ಮುಂತಾದವರು ಬಲಪಡಿಸಿ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವರು. ಡಾ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅವರು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಜ್ಞಾತಾಂಶವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ದೈಹಿಕವೆಂದು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದರು. ಡಾ ಯೂಂಗ್ ಅಜ್ಞಾತಾಂಶದ ಮೇಲಿನ ಪದರ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅಜ್ಞಾತವೆಂದೂ, ಅದರ ತಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಮಷ್ಟಿರೂಪವಾದ ಅಜ್ಞಾತವು ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆಯೆಂದೂ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಾಡಿರುವರು. ಇಂತಹ ಸಮಷ್ಟಿ ಅಜ್ಞಾತದಲ್ಲಿ ಮೂಲಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಮಾನವನ ಪುರಾತನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುವು. ಇವುಗಳ ಸೃಷ್ಟೀಕರಣೆಯು ವಂಶಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿದ್ಯೋಪದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದು.

'ಬಾಗಿನ', ಎಸ್.ವಿ.ರಂಗಣ್ಣ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ, ಮೈಸೂರು, 1954

ರಹಸ್ಯೋಪದೇಶದಲ್ಲಿ ತರ್ಕಾತೀತವಾದ ಪ್ರತೀಕವು ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಮನೋದಾರ್ಢ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೂ, ಅಂತೆಯೇ ಗುರುವಿನ ಶರಣಾರ್ಥಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುವುದು. ಶಿಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ತನ್ನ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಾಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯುತ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗುವುದು; ಉದ್ದೀಪಿತವಾಗುವುದು. ಶಿಷ್ಯನ ಮನೋಮಯಕೋಶದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವುವು. ಇಂತಹ ಪ್ರಸಾರಣೆ ಮಾನವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆಯುಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅಂತರ್ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಈ ಆಧುನಿಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಾನುಭವಜನ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಮಾನವರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಮೋಹಗೊಳಿಸಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಪರ್ವತಶೃಂಗಗಳಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರದೆ ಪ್ರಪಂಚರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಅಖಂಡತತ್ತ್ವವನ್ನನುಸರಿಸಿರುವುವು. ಮೂಲ ಪ್ರತೀಕಗಳೆಲ್ಲ ಅಜ್ಞಾತಾಂಶವನ್ನು ಮಂಡಲಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನಾಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಭವನಗಳು ಅಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಸಿದು ಬೀಳುವುವೆಂದು ಈಜಿಪ್ಟ್, ಗ್ರೀಸ್, ರೋಮ್ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಂದ ವಿಶದವಾಗುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರುವ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಕೂಡ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಸ್ತುತ್ವ ಪಡೆದಿರುವುವೇ ವಿನಾ ಶಾಶ್ವತಾಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಜ್ಞಾತಾಂಶದಲ್ಲಿನ ಮೂಲ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದಾಗ ಛಾಯೆ, ಅನಿಮಾ ಮತ್ತು ಗುರು ಎಂಬ ಮೂರು ರೂಪಗಳಾಗುವುವು. ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳು ಘಟನೆಗಳು ಸ್ಥಳಗಳು, ಮಾರ್ಗಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ರೂಪವಾಗಿರಬಹುದು , ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದ ರೂಪಗಳಂತೆಯೇ ಇವೂ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಕಲ್ಪಿತವಾದ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ನಿಜವಾದ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ಮರೆತಂತಾಗುವುದು.

೨

ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಭರತಖಂಡದ ಮಂಡಲಗಳು. ತಾಂತ್ರಿಕ ದೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಚಕ್ರಗಳೂ ಯಂತ್ರಗಳೂ ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಶಿಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ಪ್ರತೀಕದಿಂದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಬಿಂಬದೊಳಗಿನ ಅನುಭವವು ಸೃಷ್ಟಿ-ಸ್ಥಿತಿ-ಸಂಹಾರ, ಸತ್ಯ-ಅಸತ್ಯ, ಲಾಭ-ನಷ್ಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಲೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಹಿಸಲಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒದಗಿದಂತೆ, ಸರ್ವವೂ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಮಾರ್ಗವು ಬಹು ಕಠಿಣವಾದಂತೆ ತೋರುವುದು. ಈ ಯಾತನಾಯಾತ್ರೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆನಂದಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುವುದು. ಈ ಯಾತ್ರೆಯ ಕಾಲ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಅನುಭವವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಸ್ವಪ್ನವಾಗಬಹುದು. ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಘಟನೆಯನ್ನೂ ಧ್ಯೇಯವನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಕಾಲಗಣನೆಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೂ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವರೂಪಗಳಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಭಯೋತ್ಪಾದಕ ಸಂಘಟನೆಗಳಿರುವುವು. ಇವು ಆತ್ಮಹಾನಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಮೂಲಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಮೋಹಕಶಕ್ತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಆತ್ಮವು ಸ್ತಂಭಿತವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಪ್ರತೀಕದೊಡನೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದು.

ಪ್ರತೀಕೋಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅಹಂಕಾರವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಅಡಚಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಬಲವಂತದಿಂದ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಜ್ಞಾತಾಂಶವು ಚಿಲುಮೆಯಂತೆ ಉಕ್ಕಿಬಂದು ಜ್ಞಾತಾಂಶದ ಹೊಸಲನ್ನು ದಾಟಿ ಆವರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಜ್ಞಾತಾಂಶವು ಪ್ರತೀಕಗಳ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆದು ಅಜ್ಞಾತಾಂಶದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಜ್ಞಾತಾಜ್ಞಾತಾಂಶಗಳು ಮಿಳಿತವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಜ್ಞಾತಾಂಶವು ಕೂಡ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಟೇ ಪರಿವರ್ತನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಆದರೆ ಜ್ಞಾತಾಂಶವು ಅಜ್ಞಾತಾಂಶಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾದಾಗ ಅದು ಮೂಲಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೀನವಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಛಾಯೆಯೊಡನೆ ಮಿಲನವಾಗಬಹುದು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಛಾಯೆಯು ಅಹಂಕಾರ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು, ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ನೈತಿಕಪತನ ಉಂಟಾಗಿ ಅನಿಮಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಆವೇಶಹೊಂದಿ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿಮೆಯೂ ಛಾಯೆಯೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸುವುವು. ಕೊನೆಗೆ ಚಿತ್ತಭ್ರಮಣೆ. ಮನೋದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳುಂಟಾಗಿ ಅಂಧಕಾರ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಇಂತಹ ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕಾಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳು ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಛಾಯೆಗೆ ಜೀವಕೊಟ್ಟು ಅದು ಅಹಂಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಮಿಕ್ಕ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣರೂಪಗಳಾದ ಅನಿಮಾ ಮತ್ತು ಗುರು ಎಂಬ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅನಂತರ ಅಹಂತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುವು. ಈ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಭಾರತೀಯರು ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ರಹಸ್ಯಭೋಧೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು.

ಮಂಡಲಪ್ರತೀಕದ ಉಪಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅಜ್ಞಾತದ ಗಾಢತ್ವ ಗೂಢತ್ವಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕು. ಕೇವಲ ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಭಯದಿಂದಾಗಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ಉಪೇಕ್ಷೆ ಮಾಡಬಾರದು. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ವ್ಯವಹಾರವುಂಟಾದಾಗ ಮಂಡಲಗಳುದ್ಭವಿಸುವವು. ಮಂಡಲವು ಒಂದು ಯಂತ್ರ, ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಲಕರಣೆ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮಂಡಲಗಳು ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಲೇಖಿಸಲ್ಪಡುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೇಹಾಭಿನಯಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತೀಕಗಳು ನಿಃಸಂಶಯವಾಗಿ ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುವು. ಆಧುನಿಕ ಶೈವ, ಶಾಕ್ತ, ಮಹಾಯಾನ ಬೌದ್ಧಾದಿಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದೆಸೆಯಲ್ಲಿಯೆ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೊಂದಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು.

ಮಂಡಲಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ಯೇಯವಾದ ಶಿವ-ಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧ, ಗುರು ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂರ್ತಿಗಳಿವೆ. ಇವು ಬಿಂದು ಅಥವಾ ಕೇಂದ್ರ. ಆದರೆ ಈ ಮಂಡಲಗಳು ದೋಷ ಭೂಯಿಷ್ಠನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಎಳೆಯಲು ನಿರ್ಮಿತವಾದುವಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯುತ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಶಕ್ತಿ ಅಡಗಿದೆಯೆಂದು, ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ. ಬಲವಂತದಿಂದ ಹೊರಗಿನದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿದರೆ ಹಾನಿಯುಂಟಾಗಬಹುದು. ಮಂಡಲಗಳು ಸ್ವಪ್ನಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಮಾತ್ರ ಇರುವುವು, ಮೂಲಪ್ರತೀಕವು ಅನಾದಿಯಾಗಿರುವುದು. ಅದು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಂಬುದು ಬೌದ್ಧಿಕವ್ಯವಹಾರವನ್ನನುಸರಿಸಿರುವುದು.

೩

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳೆಯುವುದು (ಲೇಪನ), ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಕೊರೆಯುವುದು (ಲೇಖನ) ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮೀ ಅಕ್ಷರಮಾಲೆಗೂ ಅವಶ್ಯಕವಾದುವು. ಶಿಲಾಯುಗದ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಆದಿಜನಾಂಗಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ತಾಂತ್ರಿಕವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ರೂಪವೆಂದರೆ ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರವೆಂಬೆರಡರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. ನಾಮ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳು ಮಾಯಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವು. ಇವುಗಳಿಂದ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇದ್ದರೂ ಸಗುಣ ಬ್ರಹ್ಮಗುಣಗಳನ್ನು ದೂರದಿಂದಾದರೂ ನಾಮರೂಪಗಳು ಸೂಚಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಬೇಕು. ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡಲಚಿತ್ರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಲಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ.

ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಅಜಂತಾ ಗುಹಾಲಯಗಳ ಕುಡ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಪಂಥದ ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಆಧಾರಗಳಿಂದಾಗಲಿ, ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ವರ್ಣ, ವೀಕ್ಷಣಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದಾಗಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರೆ

ರಹಸ್ಯಾರ್ಥವು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಜಂತಾಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೂರನೆಯ ಶತಾಬ್ದದಿಂದಾರಂಭಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳನೆ ಶತಾಬ್ದದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ–ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ–ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೂರನೆಯ ಶತಾಬ್ದದಲ್ಲಿಯೇ ಮಹಾಯಾನ ಪಂಥವು ಆರಂಭಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದು ಈಚೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಥೇರವಾದ ಅಥವಾ ಹೀನಯಾನ ಬೌದ್ಧಪಂಥದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಮಾನುಷಾಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣೆ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯ ಸಿಂಹಾಸನ, ಧರ್ಮಚಕ್ರ, ಪಾದಗಳು, ಸ್ತೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿಹ್ನೆಗಳೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಯಾನ ಪಂಥದವರು ಮಧುರಾ, ಅನಂತರ ಗಾಂಧಾರ ಶಿಲ್ಪರೀತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಯವನಶಿಲ್ಪದ ಕೆಲವಂಶಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ ಬುದ್ಧವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಅಜಂತದ ಹತ್ತನೆಯ ಗುಹೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೆಂದೂ, ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೂರನೆಯ ಶತಾಬ್ದದೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನು ಒಂದು ದಿಂಬಿನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರುವಂತೆಯೂ, ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಚಂದನ ಚುಕ್ಕೆ ಇರುವಂತೆಯೂ, ಕೈಗಳು ಉಪದೇಶಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆಯೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಮೊಣಕಾಲೂರಿರುವ ಭಿಕ್ಷುವೂ, ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತ ನಿಂತಿರುವ ಗೃಹಸ್ಥನೂ ಇರುವರು. ಇಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಾದ ಶಿರೋಭಾಗವನ್ನೂ ಗಂಟುಹಾಕಿದ ಕೇಶವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವನು. ಇದರಿಂದ ಮಹಾಯಾನ–ತಾಂತ್ರಿಕ ಬೌದ್ಧಮತವು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಮೂರನೆಯ ಶತಾಬ್ದದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೂ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಯಾನಿಕರು ಶೈವ ಮತ್ತು ಶಾಕ್ತಮತಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವರೆಂದು ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಗುಹೆಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಈಚೆಗೆ ಫಿಲಿಪ್ಸ್‌ಸ್ಟಾರ್ನ್ ಅವರು ಶಿಲ್ಪದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವರು. ಕ್ರಿ.ಶ. ಐದು–ಆರನೆಯ ಶತಾಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗುಹೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇದು ಗುಪ್ತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲ. ಶೈವ, ಶಾಕ್ತ, ಸೌರ, ವೈಷ್ಣವ ಪುರಾಣಗಳೂ ಆಗಮಗಳೂ ಆಗಲೇ ರಚಿತವಾದವು. ಮಹಾಯಾನ,

ಬೌದ್ಧಮತದಲ್ಲಿ ಸೌತ್ರಾಂತಿಕ, ವೈಭಾಷಿಕ , ವಿಜ್ಞಾನವಾದ , ಯೋಗಾಚಾರ , ವಜ್ರಯಾನ, ಮಂತ್ರಯಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಏಷ್ಯಾಖಂಡದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರಜ್ಞಾಪಾರಮಿತಾ ಅಥವಾ ತಾರಾ ಬುದ್ಧನ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಆದಿಬುದ್ಧನ ವ್ಯೂಹಗಳು, ಶಕ್ತಿಗಳು, ಕಾಯಗಳೇ ಮುಂತಾದುವು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಇಂತಹ ತಾಂತ್ರಿಕಭಾವನೆಗಳಿಂದಲೂ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಪ್ರಚೋದಿತರಾದರೆಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು.

ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮೊದಲು ಭ್ರಾಂತಿಯಾಗುವುದು. ಒಂದು ಕಥಾವಸ್ತು ಎಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಎಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವೀಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಿಗ್ರಹವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಕ್ಷಣಕಾಲ ದೃಷ್ಟಿನಿಲ್ಲಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರರೂ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಯಾವೊಂದು ಸಣ್ಣ ಅಂಶವೂ ನಿರರ್ಥಕವಾಗದಂತೆ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿರುವರು. ಮನುಷ್ಯರು, ಕಟ್ಟಡಗಳೂ, ಕಲ್ಲುಗಳು, ಮರಗಳು, ಮೃಗ ಪಕ್ಷಿಗಳು, ಕಿನ್ನರ ಗಂಧರ್ವರು ಹೇರಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರು, ನಿಧಾನವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮುಖ್ಯ ವಿಗ್ರಹಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿರುವರು. ಸಮವಿಭಾಗವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರದ ಎರಡು ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯ ವಿಗ್ರಹಗಳಿದ್ದು ಘನತೆಗಳೂ ಸಮತೂಕವಾಗಿರುವುವು. ಈ ವಿಧಾನವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದ ಬೌದ್ಧ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಈ ರೀತಿ ಬಹುಶಃ ಯವನ ಬೌದ್ಧಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಅಜಂತದಲ್ಲಿನ ಮಾರಘರ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮತುಲನೆ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರದೆ ಚಿತ್ರಕಾರರು ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಿಂತ ಘನತ್ವವಿತರಣೆಯಿಂದ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ತೋರಿಸಿರುವರು.

ಇದಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥಾಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಶ್ರೇಣಿಯ ಕ್ರಿಯೊಂದು ಜಿಸ್ ಅವ್ ಬಾಯರ್ ಅವರು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿರುವರು. ಇದೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ; ಮತ್ತು ದೂರಪ್ರಾಚ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪರಿಮಿತ ಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೂಲಕ, ಚತುರಸ್ರಾಕಾರದ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವನು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಾರರೂ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಪಟದಲ್ಲಿ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಬರೆದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕಂಡುಬರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವರು. ಇಂತಹ ಅಖಂಡ ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಲು ವಿರಾಮಸಂಜ್ಞೆಗಳಂತೆ ನಗರದ ಮಹಾದ್ವಾರ, ಮಂಡಪ, ವೃಕ್ಷಗಳು, ಕಂಬಗಳೇ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯಭಾಗದ ಕಡೆಗೆ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿರುವನು. ಸಾಂಚಿ ಮತ್ತು ಅಮರಾವತಿ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಟಾಂಜನ ತೋರಣಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಂತೆಯೇ ಅಜಂತದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕೌಶಲ್ಯವು ವಿದಿತವಾಗುವುದು. ನಗರದ್ವಾರ, ಸ್ತಂಭ, ಮಂಡಪ ಮುಂತಾದುವು ವಿವಿಧ ರೇಖೆಗಳು ಸೇರಿ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಪಥಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುವು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಧಾರಶ್ರುತಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ಇವು ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಈ ವಿಗ್ರಹಗಳ ಮುಖಭಾವ, ದೃಷ್ಟಿ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ದೇಹದ ಭಂಗಿ, ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ ಮುಂತಾದುವು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತವೆ.

ಇಂತಹ ವಿಗ್ರಹಗಳ ವೃತ್ತ ಸಮೂಹನೆಯನ್ನು ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅಮರಾವತಿ ಬಾರ್ಹುತ್ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಆದರೂ ಅಜಂತದಲ್ಲಿ ನೂತನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಜಂತದ ಒಂದನೆಯ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಶಂಖಪಾಲಜಾತಕದ ಕಥೆ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ

ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಬಲಗಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಗರಾಜ ಶಂಖಪಾಲನನ್ನು ಬೇಡರು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರುವರು. ಎಡಗಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಂಖಪಾಲನು ರಾಜಕುಮಾರನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವರ್ತಕನಾದ ಅಲಾರನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಹೊಂದಿ ಉಪದೇಶ ಪಡೆದು ಭಿಕ್ಷುವಾದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಈ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಲಗಡೆಯ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಬೇಡರ ಚಾಚಿದ ಕೈಗಳು ನಾಗದ ಕಡೆಗೂ ನಾಗನ ಸುರಳಿ ಸುತ್ತಿದ ದೇಹ ಅವರ ಕಡೆಗೂ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ವಿಗ್ರಹ ನಾಗರಾಜನು ಸೆರೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಎಡಭಾಗದ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಗ್ರಹಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಿಕ್ಷು ಚಿತ್ರದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಊರ್ಧ್ವದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ನಿಯಮಾನುಸಾರ ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಎರಡು ವಿಗ್ರಹಗಳೂ ಪ್ರಶಾಂತವಾಗಿದ್ದು ಬಲಭಾಗದ ವೃತ್ತದ ಹೋರಾಟದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ವಿಗ್ರಹಗಳ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ತ್ರೀವಿಗ್ರಹ ಇದ್ದು ಮೂರು ವಿಗ್ರಹಗಳೂ ತ್ರಿಕೋಣದಂತೆ ಇವೆ. ಎಡಭಾಗದ ವಿಗ್ರಹಗಳ ದೇಹ ಭಂಗಿ ಬಲಭಾಗದ ಸರ್ಪದ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದಾದ ಈ ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ–ಒಂದನೆಯ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಜನಕಜಾತಕದ ಕಥೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳು. ರಾಜರಾಣಿಯರು ನೃತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವರು. ರಾಜರಾಣಿಯರು ಒಂದು ವೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೂ ನಟ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಾರರು ಮತ್ತೊಂದು ವೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಡಕವಾಗಿರುವರು. ದೇಹದ ತ್ರಿಭಂಗ, ಶೀರ್ಷದ ಸ್ಥಾನ, ಬಾಹುಗಳ ಪ್ರಸಾರಣೆ ಮುಂತಾದುವು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವುವು. ಈ ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಲು ಕೆಲವು ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿವೆ. ಸ್ತಂಬಗಳ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀ ರಾಜನ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಳಾದರೂ ಅವಳ ದೃಷ್ಟಿ ನಟಿಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿದೆ. ಈ ನಿಂತಿರುವ ಸ್ತ್ರೀಯ ಪಾದಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಗ್ಗಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ತ್ರೀವಿಗ್ರಹ ಕೂಡ ನಟಿಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಾಣಿಯ ಬಲಗಾಲು, ಬಗ್ಗಿರುವ ಸ್ತ್ರೀಯ ತೋಳು ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಾರರ ಕೊಳಲು ಒಂದೇ ಲಂಬರೇಖೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳನ್ನೂ ಅಂಡಾಕಾರದ ದೀರ್ಘವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಬಾಘ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವೃತ್ತಸಮೂಹನೆ ಮತ್ತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಇಬ್ಬರು ನಟಿಯರು ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳ ಕೇಂದ್ರವಿಗ್ರಹಗಳಾಗಿರುವರು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಎರಡು ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅಂಡಾಕಾರದ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತ ಸಮೂಹನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅಲಂಕರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವೃತ್ತವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಯಂತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ದ್ಯೋತಿಸಲು ಅನುಸರಿಸಿರುವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಅಮರಾವತಿ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ. ಅನಂತರ ರಾಜಪುತ್ರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ರಾಸಲೀಲಾ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮಂಡಲಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯು ಕಂಡುಬರುವುದು.

೪

ಈ ಮಂಡಲಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾನಸಿಕಶಾಸ್ತ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಮೋಘ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುವು. ಅಮರಾವತಿ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಭಿಕ್ಷಾ ಪಾತ್ರೆ ದೇವತೆಗಳಿಂದ ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಯ್ಯಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧನ ಅಥವಾ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಪಾತ್ರೆ (Holy Grail) ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವುದರ ಸಂಕೇತ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಂಡಲಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಕ್ರೈಸ್ತಮತದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕ್ರಿಸ್ತನಾಗುತ್ತೇನೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕ್ರಿಸ್ತನು ನನ್ನಲ್ಲಿರುವನು' ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಹಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ಮಿ', 'ತತ್ತ್ವಮಸಿ' ಎಂಬ ಅಭೇದಸಾಧನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕ್ರೈಸ್ತಮತದ ಧ್ಯೇಯ ಕ್ರಿಸ್ತನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಅದ್ವೈತ ಮತಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನಾತ್ಮವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಅನಂತರ ಸರ್ವೈಕ್ಯತ್ವ ಪಡೆಯುವುದೇ ಮೋಕ್ಷವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಂಖಪಾಲಜಾತಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ಪವು ಅಜ್ಞಾತಾಂಶದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದು ಅಣಿಮಾ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಕುಂಡಲಿನೀರೂಪವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಯೋಗ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹತೋಟಿಗೆ ತರಬೇಕಾದರೆ ಉಪದೇಶ ಮಾಡಿ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುರು ಆವಶ್ಯಕ. ಕೆಲ್ಟಿಕ್ ಜನಾಂಗದ ಆರ್ಥರ್

ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರ್ಲಿನ್ ಎಂಬ ಮಂತ್ರವಾದಿಯೂ ಇಂತಹ ಗುರುಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರುವನು. ತನ್ನ ಬಾಲವನ್ನೇ ನುಂಗುತ್ತ ಅಖಂಡ ವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿರುವ ಸರ್ಪ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಸರ್ಪವೃತ್ತವನ್ನು ಪವಿತ್ರ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ನಿವೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವಂತೆ ಪುರಾತತ್ತ್ವ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವುದು.

ಮಂಡಲಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಬೌದ್ಧಮತದ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ. ಟಿಬೆಟ್ಟಿನ ಚಿತ್ರಪಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಾದ ಮಂಡಲಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸ್ಯದೇವತೆಯ ವಿಗ್ರಹ ಅಥವಾ ಚಿಹ್ನೆ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಬೀಜದಂತಿದೆ. ಅದರೊಡನೆ ಐಕ್ಯ ಪಡೆಯಲು ಧ್ಯಾನ-ಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಒಂದೊಂದು ಹಂತವನ್ನೂ, ಆಯಾ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿಮಾನದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ ನಿಜತತ್ತ್ವವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಲಭಿಸುವುವು. ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ಡಾ. ಯೂಂಗ್ ಮತ್ತು ವಿಲ್ಹೆಲ್ಮ್ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವರು. ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡಲವನ್ನು 'ಮಂದರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವರು. ಜಪಾನಿನ 'ಬುತ್ಸು ಸೋಸೂಇ' ಎಂಬ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಹತ್ತಿರ 'ಷಿತ್ತಾನ್' ಎಂಬ ೬ನೆಯ ಶತಾಬ್ದದ ದೇವನಾಗಿರಿ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಬೀಜಾಕ್ಷರಗಳಿವೆ. ಇವು ಸಿದ್ಧಾಕ್ಷರ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಮಾತೃಕಾಲಿಪಿಗೆ ಸೇರಿದುವು. ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ತಾಂತ್ರಿಕರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವರು. ಈ ಸಿದ್ಧ ಮಾತೃಕಾವರ್ಣಮಾಲೆ 'ಮಂದರ' (ಮಂಡಲ) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠದೆಶೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಜೈನಮತದಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ 'ಋಷಿಮಂಡಲ'ಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಯಾವ ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನಾಗಲೀ ಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಲೀ ನಾಟ್ಯವನ್ನಾಗಲೀ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಹೋದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೃದಯವನ್ನರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿ ಸಿದ್ಧತೆ

ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ

1

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಉನ್ನತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಾರತೀಯವಾದ ತನ್ನದೇ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುಹಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಛಾವಣಿ ಮತ್ತು ಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಅರಮನೆ ಮತ್ತು ಗುರುಮನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇನ್ನು ಇತರ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಿಂದಿನವರು ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ರಚಿಸಬೇಕಾದರೆ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು, ಅದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಉಳಿದು ಬರಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಶ್ರೀ ಜಿವೇಂದ್ರಕುಮಾರ್ ಗುಹ ಅವರು 'ವಿಶ್ವಭಾರತಿ' ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ "ದಿ ಟೆಕ್ನಿಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ವಾಲ್ ಪೆಯಿಂಟಿಗ್ ತ್ರೂ ದಿ ಏಜಸ್" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗದ ಭಾವಾನುವಾದವಿದು.

ಅಜಂತ ಗುಹಾಲಯಗಳ ೯ ಮತ್ತು ೧೦ ನೆಯ ಗವಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು

'ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಪಂಚ' ಮೈಸೂರು, 13;10, ಮೇ-ಜುಲೈ 1959

ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿತು ನುರಿತವರಾಗಿ ಇಂಥ ಅದ್ಭುತ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಕುಶಲಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ಗುರುವಿನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಅಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು ಇಂಥ ಅಮೋಘ ತಂತ್ರ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗುಳ್ಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಾವುವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೂ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಐದು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದು.

೧. ಕುಲ್ಲವಗ್ಗ [೬ನೇ ಕಾಂಡಕ-೩, i ಮತ್ತು ii – ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨ ಮತ್ತು ೩ನೇ ಶತಮಾನ]

೨. ಬೃಹತ್‌ಸಂಹಿತೆ [ವರಾಹಮಿಹಿರ – ಅಧ್ಯಾಯ ೫೭ – ಕ್ರಿ.ಶ. ೬ನೇ ಶತಮಾನ]

೩. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದ ಪದ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಗಳು [ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ನೆ ಶತಮಾನ]

೪. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ – [ಭಾಗ ೧, ಪ್ರಕರಣ ೩,–ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧ ನೆ ಶತಮಾನ]

೫. “ಶಿಲ್ಪರತ್ನ”– [ಶ್ರೀ ಕುಮಾರ–೬೪ ನೆ ಅಧ್ಯಾಯ, ಭಾಗ ೧ – ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬ನೇ ಶತಮಾನ]

ಈ ಐದರಲ್ಲಿ "ಕುಲ್ಲವಗ್ಗ" ವೇ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನದು. "ಬೃಹತ್ ಸಂಹಿತ" ಕ್ರಿ.ಶ. ೬ನೆ ಶತಮಾನದ ಗ್ರಂಥ. "ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ" ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ "ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ" ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧ ನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ "ಶಿಲ್ಪರತ್ನ" ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬ನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಅಜಂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಯಾವ ಗ್ರಂಥವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥವಾದ "ಕುಲ್ಲವಗ್ಗ"ದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ವಿಷಯ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯಾದುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಬೃಹತ್ ಸಂಹಿತ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಆ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರುವುದು ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ವು ಅಜಂತ, ಭಾಗ್, ಸಿತನ್ನವಾಸಲ್, ಸೈಜೀರಿಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಡೆಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ; 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯು ತಂಜಾವೂರು, ಪೋಲುನ್ನಾರ್ವ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಡೆಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ; 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ'ವು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಿರಬಹುದು.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನಾ ತಂತ್ರವು ಅನೇಕ ವಿಧವಾಗಿವೆ. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಣಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಷಯ ಮುಖ್ಯ. 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ' ಮತ್ತು 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇಟ್ಟಿಗೆ ಪುಡಿ, ಜೇನುಬೆಲ್ಲ, ನೀರು ಮತ್ತು ಅತಿಮಧುರ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಲೇಪಿಸಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಅನಂತರ ಇದರಮೇಲೆ ಬಳಿಯುವ- 'ವಜ್ರಲೇಪ'ವು ಭದ್ರವಾಗಿ ಕೂರಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ 'ವಜ್ರಲೇಪ'ದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ' ಏನನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮೀಪದ ಕೃತಿಯಾದ ಬೃಹತ್ ಸಂಹಿತೆಯ ೫೭ನೆ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ವಜ್ರಲೇಪ'ದ ಪೂರ್ಣ ವಿವರಗಳು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ವಜ್ರಲೇಪ'ದ ಹೆಸರೂ ಕೂಡ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟ. 'ವಜ್ರಲೇಪನ'ವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ದ ಕರ್ತೃವು ಅದನ್ನು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಕುಂಚಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವಜ್ರಲೇಪನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಬಳಿಯಲು ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೇ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂರು ಬಗೆಯ ಇಟ್ಟಿಗೆ ಪುಡಿಯನ್ನು ಸಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಮೂರರಷ್ಟು ಜೇಡಿ ಮಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಬೆರೆಸಬೇಕು. ಗುಗ್ಗುಲು, ಜೇನುಮೇಣ, ಅತಿಮಧುರ, ಮುರು ಎಂಬ ಗಂದಿಗರ ಸರಕು, ಬೆಲ್ಲಕುಸಂಭ ಇವಿಷ್ಟನ್ನೂ ಪುಡಿಮಾಡಿ ಸಮಾಂಶವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಎಣ್ಣೆಯಿಂದ ಕಲಸಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಅದರ ಮುಕ್ಕಾಲು ಪಾಲಿನಷ್ಟು ಬಿಲ್ವಪತ್ರೆಯಕಾಯಿಯ ಮೇಣವನ್ನೂ, ಅರೆದ ಉದ್ದಿನ ಹಿಟ್ಟನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮರಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮರ್ದಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆನೆಸಿ ಪಕ್ವವಾಗುವಂತೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ರಾಶಿ ಮಾಡಿಡಬೇಕು. ಅನಂತರ ಮೃದುವಾದಂಥ ಈ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದ ಒಣಗಿದ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಲೇಪಿಸಬೇಕು. ಲೇಪನ ಬಹಳ ಮಂದವಾಗಿಯಾಗಲೀ, ತೆಳುವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಇರದೆ ಒಂದೇ ಹದದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಗೋಡೆ ಒಣಗಿದಂತೆಲ್ಲಾ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅಸಮಾಚೀನವಾದ ಭಾಗಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರ್ಜರಸ ಮತ್ತು ಎಣ್ಣೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಲೇಪಿಸಿ ಸರಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಗೋಡೆಯನ್ನು ಉಜ್ಜಿ ನಯಮಾಡಬೇಕು. ಆಗಾಗ ಹಾಲನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಎರಚಿ ತೊಳೆಯುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಗೋಡೆಗಳ ಹೊರಮೈ ನೂರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಅಳಿಯದೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿರುವ ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇತರ ಮಿಶ್ರಣಗಳಿಂದ ಹದಗೊಂಡ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಶುಚಿಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಅನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಏರು ಪೇರುಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಲೇಪಿಸಬೇಕು. ಕೋಣದ ತೊಗಲನ್ನು ಮೇಣವಾಗುವವರೆಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕುದಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ 'ವಜ್ರಲೇಪ' ಎನ್ನುವುದು. ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದನಾದವನು ಬಿಳಿಯ ಮಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಬೆರೆಸಿ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಳಿಯಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಮೂರು ಲೇಪನಗಳಾದಮೇಲೆ ವಜ್ರಲೇಪದೊಡನೆ ಸಮಾಂಶದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದ ಶಂಖದ ಪುಡಿಯನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಳಿದು, ಅನಂತರ ಅಚ್ಚ ಬೆಳ್ಳಗಿರುವ ನೀಲಗಿರಿ ಬೆಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಕೈಯಿಂದ ಕಲಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ತೆಳುವಾಗಿ ಲೇಪಿಸಬೇಕು.

'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ'ದ ಕರ್ತೃವಾದ ಶ್ರೀಕುಮಾರನು ಈ ಮಿಶ್ರಣವು ಕಟ್ಟಿಗೆಯಿಂದ ಬೇಯಿಸಿದ ಶಂಖದ ಸುಣ್ಣದೊಡನೆ ಬೆರತಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸುಣ್ಣವನ್ನು ಮಣ್ಣು ಮತ್ತು ಜೇನುಬೆಲ್ಲ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದ ನಾಲ್ಕನೇ ಒಂದು ಭಾಗದೊಡನೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರೆಯಬೇಕು. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಮರಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಯಿಸಿದ ಬಾಳೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ೧ : ೪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರವಾದ ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಈ ಹಣ್ಣಿನ ತಿರಳೂ ಸುಣ್ಣಕ್ಕೆ ೧:೪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕು. ಅನಂತರ ಮಣ್ಣಿನ ಮಡಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಣಗಿಸಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಒಣಗಿದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಣ್ಣೆಯಂತಾಗುವವರೆಗೂ ರುಬ್ಬುಗುಂಡಿನಿಂದ ಅರೆಯಬೇಕು. ಒಳ್ಳೆಯ ತೆಂಗಿನ ನಾರಿನಿಂದ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಜ್ಜಿ ಶುಚಪಡಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ಜೇನುಬೆಲ್ಲದ ನೀರನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಚುಮಕಿಸುತ್ತಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಮೇಲಿನ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನಯವಾಗಿ, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಒಂದು ವಸ್ತ್ರದಿಂದ ಬಳಿಯಬೇಕು. ಶುಚಿಯಾದ ನೀರನ್ನೂ ಕೂಡ ತೆಂಗಿನ ನಾರಿನಿಂದ ಆಗಾಗ ಸಿಂಪಡಿಸಬಹುದು.

ಬೌದ್ಧವಿನಯಪಿಟಕದ ವಿವರಗಳು, ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವೂ ಕೂಡ ಮೇಲಿನದರಂತೆಯೇ ಮರದ ಗೋಂದು, ರಾಳ, ಅನ್ನದಗಂಜಿ ಮತ್ತು ಜೇನು

ಮೇಣದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಘಟಿತ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಅನಂತರದ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ', 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮಹಿಷ ಚರ್ಮದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈಚಿನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಗ್ರಂಥವಾದ 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ನೀಲಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಬಿಳಿಯ ಪದಾರ್ಥದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇತರ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಮರಳಿನ ವಿಷಯ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಮದ್ಗಬೇಳೆ, ಜೇನುಬೆಲ್ಲದ ನೀರು, ಶಂಖದ ಸುಣ್ಣ ಈ ಮುಂತಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಾಕ್ತನ ವಿಮರ್ಶಕರು ರಾಸಾಯನಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದರೊಡನೊಂದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಎ.ಎಚ್. ಲಾಗ್‌ಹರ್ಸ್ಟ್ ಎಂಬುವರು ಸೈಜೀರಿಯ ಮತ್ತು ಸಿಂಹಳದ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ "ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ನದಗಂಜಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿನ ಹಿಟ್ಟು ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಲೇಪನಗೊಂಡ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅರ್ಧಾಂಗುಲದಷ್ಟು ಮಂದವಾದ ಕೆಯೋಲಿನ್ ಮಿಶ್ರಣದ ಮೇಲೆ ಮೇಲಿನ ಗಂಜಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿನ ಪುಡಿಯ ಬೆರಕೆಯನ್ನು ಕಾಲು ಅಂಗುಲದಷ್ಟು ಮಂದವಾಗಿ ಬಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರು"- ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಷಯ 'ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ'ದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಡನೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ಎಂ. ಪರಮಶಿವನ್ ಅವರು ತಂಜಾವೂರಿನ ಬೃಹದೀಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತ "ಈ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ; ಎರಡನೆಯದು ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ'ಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ಲೇಪನಗಳು ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಸುಣ್ಣದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೇಪನವು, ಅನಂತರ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಮಿಶ್ರವಾದ ಸುಣ್ಣದ ದ್ವಿತೀಯ ಲೇಪನವೂ

ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸುಣ್ಣದೊಡನೆ ಮರಳಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಯೋಗವೂ ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರು ಪದ್ಮನಾಭ, ಮಟಂಚೆಲಿ, ಲೇಪಾಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಡೆಗಳ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಗೋಡೆಯ ಹೊರ ಮೈಯ್ಯನ್ನು ರಾಸಾಯನಿಕವಾಗಿ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೭ ಮತ್ತು ೧೮ ನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗೋಡೆಗಳಿವು. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೂರು ಪರೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವರ್ಣಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಯಾವುದೋ ಬಿಳಿಯ ಲೇಪನಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಬರುವುದೇ ಮೊದಲನೆ ಪೊರೆ. ಎರಡನೆ ಪೊರೆ ಆ ಬಿಳಿಯ ಲೇಪನಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಿಶ್ರಣದ ಲೇಪನಕ್ಕೂ ನಡುವಿನಲ್ಲಿದೆ. ಇವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಪದ್ಮನಾಭಪುರದ ಲೇಪನವು ೧೦.೨ ಮಿಲಿಮೀಟರ್‌ಗಳಷ್ಟಿದೆ ಎಂದೂ, ಮಟಂಚೆರಿಯದು ೦.೪ ಮಿಲಿಮೀಟರಿನಷ್ಟಿದೆಯೆಂದೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮುರಸು ಮಿಶ್ರಣಕ್ಕೆ ಮರಳು ಮತ್ತು ಸುಣ್ಣವು ಮುಖ್ಯ ಎಂದಾಯಿತು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಿಲಿಕಾ ಕೂಡ ಸೇರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲವುದರ ಮೇಲೆ ನಯವಾದ ಸುಣ್ಣದ ಲೇಪನವೊಂದನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಜೇಡಿಮಣ್ಣನ್ನು ಸಹ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಣ್ಣದ ತಯಾರಿಕೆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಮರಳನ್ನು, ಒಂದು ಮಂದವಾದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಟು, ಆರಿಸುವ ಎಣ್ಣೆ, ಮೇಣ, ಮೊಟ್ಟೆಯ ಬಿಳಿಯ ಲೋಳೆ, ಕ್ಯಾಸೀನ್ ಇವು ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ' ಮತ್ತು 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಚವನದತ್ತ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಕಾಯಿನೀರುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಸ್ತುಗಳು. ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳೂ 'ವಜ್ರಲೇಪ'ದ ಉಪಯೋಗದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ವಜ್ರಲೇಪನವು ಮಹಿಷ ಚರ್ಮದಿಂದ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಉಳಿದ ಘಟಿತ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ' ಯೂ, ವಜ್ರಲೇಪನವನ್ನು ಅಂಟುವ ವಸ್ತುವಾಗಿ ವರ್ಣಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ ಅವು ಭದ್ರವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ'ವೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಆಗ ಎಂಥ ಪ್ರಗತಿಯ ಶಿಖರದಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು.

2

ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಭಿತ್ತಿಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಬಹು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ವಿಷಯ. ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರು ವರ್ಣಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪರಿಣತರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ತುಂಬ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಮೊದಲು ರೇಖಾ ವೈಖರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಪ್ರಕಾರ ರೇಖೆಗಳು ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಡಬೇಕು. ಉನ್ನತ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮಬ್ಬು ನೆಳಲನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ಮೊದಲ ಹೊರ ರೇಖೆಯನ್ನು ಹಳದಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ಅನಂತರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕೆಂಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯಲ್ಪಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಂಪು ಅಥವಾ ಹಳದಿಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಮೂಲ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಅವರವರ ಶಕ್ತಿಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ೧ನೆ ಭಾಗದ ೩ನೆ ಪ್ರಕರಣದ ೧೫೮ ರಿಂದ ೧೬೪ರ ಪದ್ಯಗಳು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವಿವರಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ. "ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಮುಂಚೆ ಕಲಾವಿದನು ಅದರ ನಿಜ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಯೋಜಿಸಬೇಕು. ಅನಂತರ ಅನುಭವಿಯಾದವನು ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಯಾವ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಹಾಕದೆ 'ವರ್ತಿಕ'ದಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಬೇಕು. ತರುವಾಯ ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಇದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬರೆಯಬೇಕು.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವರಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತಾರತಮ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ನೀವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಣ್ಣಗಳಾಗಿವೆ.

'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ದಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ, ವಿಶದವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಪಟಗಳ ಮೇಲೂ, ಅಂಕಣಗಳ ಮೇಲೂ ಅಥವಾ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದಂಥ ಎಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಹಸುವಿನ ಒಣಗಿದ ಸಗಣಿಯ ಪುಡಿಯನ್ನು ಪುಡಿಮಾಡಿದ ಹಳದಿಯ ಕಿಟ್ಟದ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮೇಣವಾಗುವವರೆಗೂ ರುಬ್ಬುಗುಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅರೆದು ತಕ್ಷಣ ಅದನ್ನು ಒಣಗಿದ ಕಿಟ್ಟದ ಲೇಖನಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನು ೨,೩,೪ ಅಂಗುಲಗಳಂತೆ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರವಾಗಿ ದೀಪದ ಬತ್ತಿಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅನಂತರ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಂಡಂತೆ ಅಥವಾ ಕೇಳಿ ತಿಳಿದಂತೆ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಡಚಣೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಕುಳಿತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಕ್ಷತ್ರವನ್ನ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಈ ಕಿಟ್ಟದ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನೋ, ಜಿಂಕೆಗಳನ್ನೋ, ಆನೆಗಳನ್ನೋ, ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನೋ, ಬಳ್ಳಿಗಳನ್ನೋ, ಮರಗಳನ್ನೋ, ಹಾವುಗಳನ್ನೋ ಮತ್ತು ನೀರನ್ನೋ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಬೇಕು. ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಕೆಟ್ಟುಹೋದರೆ ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಒರೆದು ತೆಗೆದು ಮತ್ತೆ ಸುಂದರ ಹೊಸ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಮೃದು ವಸ್ತ್ರದಿಂದ ಕಿಟ್ಟದ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಿಕ್ಕಿ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನ ಆಕಾರ ಬರುವಂತೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕು. ಬಿಳುಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲಿ ಮುಂತಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೋ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಈ ಕಿಟ್ಟ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಬಹು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕು.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ದ ವಿವರಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಶಿಲ್ಪರತ್ನವು ಹೊರ ರೇಖೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಮತ್ತು ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಕೆಂಪು ರೇಖೆಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಣಜ್ಞಾನದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಪರಿಶೋಧನೆಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕು.

ಈಗ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು – ೭ನೆ ಶತಮಾನದ ಸಿತನವಾಸಲ್ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಿಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ಅರುಣವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ರೇಖೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಅನಂತರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಕಪ್ಪು ವರ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೈಜೀರಿಯದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಹೊರ ರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಲ ವರ್ಣವನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಂದು ಬಣ್ಣದ ಛಾಯೆಯಿಂದ ಮತ್ತೂ ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ವರ್ಣವು ಹಳದಿ ಅಥವಾ ಕೆಂಪಿನಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಅನಂತರ ಅವಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ನೆಳಲನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ಪ್ರಾಚೀನ 'ವಿನ್ಯಾ' ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವಂತೆ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮೂಲವರ್ಣಗಳು ಬಿಳುಪು, ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು, ನೀಲಿ ಎಂದು ಐದು ವಿಧ, ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ನಾನಾವರ್ಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಬಾಣಭಟ್ಟನಂತೆ ಅದು ಏಕ ವರ್ಣಗಳ ಛಾಯಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸಹ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಶ್ವೇತ ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ,ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೂ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಸಿ. ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಗಳು ಬಾಣನಿಗೆ ಹನ್ನೊಂದು ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಯ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು,ಬೂದು ಮುಂತಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ತಿಳಿದಿದ್ದುವೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಪ್ರಕಾರ ಬಣ್ಣಗಳ ಉತ್ಪಾದಕವಾದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ, ತಾಮ್ರ, ಅಭ್ರಕ, ರಾಜಾವರ್ತ, ಸಿಂಧೂರ, ತವರ, ಹರಿತಾಲ, ಸುಣ್ಣ, ಅರಗು, ಇಂಗಳ ನೀಲಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಇತರ ವಸ್ತುಗಳಿವೆ.ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಬಿಳಿ, ನೇರಿಳೆ, ಅಚ್ಚ ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ಕಪ್ಪು ಮುಂತಾದುವು ಬಿಳಿ ಶಂಖ, ಊದಾ ಬಣ್ಣ, (ಕೆನ್ನೀಲಿ) ಅಚ್ಚ ಕೆಂಪು, ಕಾವಿ ಮಣ್ಣು, ಹರಿದಾಳ, ದೀಪದ ಕಪ್ಪು, ಈ ಸ್ವಚ್ಛ ವರ್ಣಗಳು ಇತರ ಬಣ್ಣಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿದರೆ ವಿವಿಧ ವರ್ಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಿಂಧೂರ (ಚಂದ್ರ) ಶಂಖದಪುಡಿಯೊಡನೆ ಬೆರೆಸುವುದರಿಂದ ಕೆಂಪು ತಾವರೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಅರಗು ಮತ್ತು ಶಂಖದ ಪುಡಿಗಳಿಂದ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಗುಲಾಬಿ ವರ್ಣವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಗೆರು ಮತ್ತು ಶಂಖದ ಪುಡಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹೊಗೆಯ ವರ್ಣವನ್ನೂ, ಹರಿದಾಳ ಮತ್ತು ಶಂಖದ ಪುಡಿಯಿಂದ ಕಂದು ಬಣ್ಣದ ಕಂದು ಹಳದಿ ವರ್ಣವೂ; ದೀಪದ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಶಂಖದ ಪುಡಿಯಿಂದ ಧೂಮಬಣ್ಣವೂ; ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಶಂಖದ ಪುಡಿಯಿಂದ ಪಾರಿವಾಳ ಬಣ್ಣವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಳದಿ ಸೇರಿ ಹರಿದ್ವರ್ಣವೂ; ಕೆಮ್ಮಣ್ಣು ಮತ್ತು ಹಳದಿ ಸೇರಿ ಚೆಲುವಾದ ವರ್ಣವೂ, ಅರಗು ಮತ್ತು ದೀಪದ ಕಪ್ಪಿನಿಂದ ನೇರಳೆ ಬಣ್ಣವೂ; ಅರಗೂ ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬೂದಿಬಣ್ಣವೂ ಬರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ–ಮೇಲಿನ ಪಟ್ಟಿಯು ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಇದು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೂ ಇದೆ.

'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ' ದಲ್ಲಿ – " ಬಿಳಿ, ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವೂ; ಬಿಳ್ಗಪ್ಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳಿಂದ 'ಸಾರ' ವರ್ಣವೂ ; ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಗಳಿಂದ ಗಜ ವರ್ಣವೂ, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳಿಂದ 'ಬಕುಳ' ವರ್ಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ೨:೧ ಪ್ರಮಾಣದ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳಿಂದ ಅಚ್ಚಗೆಂಪೂ; ೨:೧ ಪ್ರಮಾಣದ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಬಿಳುಪುಗಳಿಂದ ಕೇಸರ ವರ್ಣವೂ; ೨:೧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳಿಂದ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣಿನ ವರ್ಣವೂ; ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳಿಂದ ಮಾಂಸದ ವರ್ಣವೂ; ಕಪ್ಪು, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳಿಂದ ಪಾರಿವಾಳ ಅಥವಾ ಗಿಣಿಯ ವರ್ಣವೂ; ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಅರಗುಗಳಿಂದ ಗುಲಾಬಿವರ್ಣದ ಸೇಬು ಹಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಅರಗು ಮತ್ತು ಬಿಳುಪುಗಳಿಂದ ಜಾಕಾಯಿ ಬಣ್ಣವೂ, ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳಿಂದ ಕೇಶವರ್ಣವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ."

'ಶಿಲ್ಪರತ್ನ'ದ ಈ ವಿವರವು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ಮತ್ತು ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಸಮರ್ಪಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ'ದಲ್ಲಿ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಬಿಳುಪನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಪಾರಿವಾಳದ ಬಣ್ಣ ಬರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ 'ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ' ಕಪ್ಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲಿ ಸೇರಿದರೆ

ಪಾರಿವಾಳದ ಬಣ್ಣ ಬರುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಚ್ಛಿಸಿದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಮೂಲ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸ ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಪ್ರಕಾರ ಮೂಲವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ವಸ್ತುಗಳು "ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ, ತಾಮ್ರ, ಅಭ್ರಕ, ರಾಜಾವರ್ತ, ಸಿಂಧೂರ, ತವರ, ಹರಿತಾಲ, ಸುಣ್ಣ, ಅರಗು, ಇಂಗಳ ನೀಲಿ" ಮುಂತಾದ ಲೋಹಗಳು; ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥದ ಪ್ರಕಾರ ಶಂಖದ ಚಿಪ್ಪು, ಹರಿತಾಲ ಅಥವಾ ಬಿಳಿ ಜೇಡಿಮಣ್ಣು, ಅರಗು, ಹರಿತಾಲ ಮತ್ತು ಸಿಂಧೂರ, ಕೆಂಪು ಹರಿತಾಲ ಮತ್ತು ಭಂಗಾರ ಲೋಹಗಳು.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಹೋಲಿಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ, ಸಸ್ಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳದಿದ್ದರೂ ವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಖನಿಜಗಳೇ ಮೂಲ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನು 'ಮಹಾವಗ್ಗ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಣಗಳಿಗೂ ಸಸ್ಯಾದಿಗಳೇ ಮೂಲ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ಣಗಳು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವೋ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳ ವರ್ಣ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವೋ ಎಂಬುದು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ.

ಸುವರ್ಣ ತಯಾರಿಕೆಯು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪರತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಮೊದಲು ತೆಳುವಾದ ತಗಡುಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಮರಳು ಮತ್ತು ನೀರಿನಿಂದ ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ ನಯವಾದ ಗುಂಡಿನಿಂದ ಅರೆಯಬೇಕು. ಮೇಣದಂತಾದಾಗ ಒಂದು ಗಾಜಿನ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಕುಲುಕಿದರೆ ಮರಳು ಮತ್ತು ಕೊಳೆಗಳು ತಳದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ ಚಿನ್ನದ ಧೂಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಜ್ರಲೇಪದೊಡನೆ ಬೆರೆಸಿ ಸರಿಯಾದ ಕುಂಚಗಳಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಣಗಿದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದನು ತುಂಬಾ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಅದು ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗುವಂತೆ ಉಜ್ಜಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ಪುನಃ ಕೆಲವು ಸೊಗಸಾದ

ಚಿನ್ನದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ, ಒರಟಾದ ಹತ್ತಿಯಿಂದ ಉಜ್ಜಬಹುದು. ಈ ತಯಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಸುವರ್ಣಧೂಳಿಯ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪರತ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ವರ್ಣಗಳ ವಿಚಾರ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೂ ಇತರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದಲೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಕೌಶಲ್ಯವೂ, ವರ್ಣ ತಯಾರಿಕೆಯ ವಿಷಯಗಳೂ ಮಿಶ್ರಣದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳೂ, ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿನ ಚಾತುರ್ಯಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ವರ್ಣ ತಯಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂಥ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಗುಹಾಲಯಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಸಹಸ್ರಾರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಅಚ್ಚಳಿಯದಂತೆ ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಿಂದಿನವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡದಿರದು. ಬಣ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ನಡೆಸಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರು ಇವುಗಳಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠವೂ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ. ಅವರ ರೇಖಾ ವೈಖರಿ, ವರ್ಣ ಮೋಡಿ, ಸಂಯೋಜನೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅದ್ಭುತವಾದುವುಗಳು.

3

ಭಿತ್ತಿ ಸಿದ್ಧತೆ, ವರ್ಣಮಿಶ್ರಣ, ರೂಪರಚನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಅದ್ಭುತ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಲಾವಿದರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ತೂಲಿಕೆ (ಕುಂಚ) ಗಳಾವುವು ಎಂಬ ವಿಷಯವೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆಲವು ನಿಯಮಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಸ್ಥಾನಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಅನುಭವಗಳೂ ಮೆಚ್ಚತಕ್ಕವೇ. ಅವರು ಕುಂಚ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿರುವ ಜಾಣ್ಮೆಯಂತೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೇ ಸರಿ.

ಅವರು ಎಷ್ಟು ಬಗೆಯ ಕುಂಚವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯವೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಡೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ತೊಗಲಿನಿಂದ ಮಾಡುವ ಕುಂಚಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕುಂಚಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವರ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಲೇಖನಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಉಪಭಾಗಗಳುಂಟು. ವರ್ತಿಕದ ತಯಾರಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ :-

ಕೈ ಬೆರಳಿನ ಗಾತ್ರದ ಒಂದು ಬಿದಿರಿನ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಬಾರ್ಲಿ ಕಾಳಿನಷ್ಟು ಗಾತ್ರದ ಒಂದು ಮೊಳೆಯನ್ನು ಈ ಬಿದಿರು ಕಡ್ಡಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸಬೇಕು. ಅನ್ನದೊಡನೆ ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದ ದೀಪದ ಕಾಡಿಗೆಯ ಅಂಟನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಉಜ್ಜಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ 'ವರ್ತಿಕ' ಎನ್ನುವುದು. ಕರುವಿನ ಕಿವಿಯ ಕೂದಲನ್ನು ಈ ಕಡ್ಡಿಗೆ ಅರಗಿನ ಮೇಣದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸಿಕ್ಕಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ಲೇಖನಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿಯೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆ.

ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ - ಮಂದವಾದ, ಮಧ್ಯಮವಾದ ಮತ್ತು ಅತಿ ನವಿರಾದ ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಕುಂಚಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕುಂಚಕ್ಕೆ ಕರುವಿನ ಕಿವಿಯ ಮೇಲಿನ ಒರಟು ಕೂದಲುಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಮೇಕೆಯ ಉದರದ ಮೇಲಿನ ರೋಮಗಳನ್ನೋ ಒಂದು ಬಾರ್ಲಿ ಕಾಳಿನಷ್ಟು ಗಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿಸಬೇಕು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮೊನೆಯುಳ್ಳ ಕುಂಚಕ್ಕೆ ಕಸ್ತೂರಿ ಇಲಿಯ ಬಾಲದ ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ದಾರ ಅಥವಾ ಮೇಣವನ್ನು ಕೂಡಿರುವ ತುದಿಗೆ ಅಂಟಿಸಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಕುಂಚದಲ್ಲಿ ಹಳದಿಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮಂದವಾದ ಕುಂಚವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ಕುಂಚಗಳ ತಯಾರಿಕೆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪರತ್ನಗಳ ಹೇಳಿಕೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಮುಖ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಈಗ ಕಲಾವಿದನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೆಳೆವ ಚಿತ್ರರಚನಾ ವಸ್ತುಗಳಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವೇ ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮರ್ತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರಾಜನನ್ನೂ, ರಾಜ ಸಭೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ನಗರಗಳು, ಹಳ್ಳಿಗಳು, ಕೋಟೆಕೊತ್ತಲುಗಳು, ಸೈನ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮರಗಳ ವಿಷಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೊಳ, ಸರೋವರ, ಪರ್ವತ, ನದಿ, ಹೂ, ಮುಂಜಾನೆ, ಸಂಜೆ, ಮಳೆ, ಉಷ್ಣ, ಋತು ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನೆಗಳೂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿವೆ. ನಿದರ್ಶನಾರ್ಥವಾಗಿ: ರಾತ್ರಿಯು ಚಂದ್ರನಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರಬೇಕು; ಗ್ರಹಗಳೂ, ನಕ್ಷತ್ರಗಳೂ, ಸುಳಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಳ್ಳರೂ, ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯರೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸುಖಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾದ ಇತರರು ಚಿತ್ರಿತರಾಗಬೇಕು; ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅವರ ಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಹೋಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿಸಬೇಕು; ಮುಂಬೆಳಗಿನ ಸಮಯವು ಸೂರ್ಯೋದಯವಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ, ದೀಪದ ಬೆಳಕು ಮಂಕಾಗಿರುವಂತೆಯೂ, ಕೋಳಿ ಕೂಗುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ತೋರುತ್ತಿರಬೇಕು; ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೆಂಪು ಛಾಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಂತಿರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮನೆಗಳತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆ ರಾತ್ರಿಯು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬೇಕು. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಈ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹರಿಸಿ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾರಂಗ, ಜಿಂಕೆ, ಹುಲಿ, ನವಿಲು, ಗಿಣಿ, ಮರ, ಪರ್ವತ, ರೆಂಬೆಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಚಿತ್ರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪರತ್ನವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ನಾಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಹಸ್ರಾರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಕಾಂಗ್ರಾ' ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು

ಹೋಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಾಜಪುತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಜಯಪುರ ಮತ್ತು ಪಹರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ವಸ್ತುವಿಷಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯತ್ತ ಸೆಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವೇ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡುದು. ಅದು ಎರಡು ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ಸ್ಥಾನಗಳೂ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಒಂಬತ್ತು ಸ್ಥಾನಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ:–

೧. ಋಜ್ವಾಗತ--ಮುಂಭಾಗದ ದೃಶ್ಯ.

೨. ಅನೃಜು---ಹಿಂಭಾಗದ ದೃಶ್ಯ.

೩. ಸಾಚೀಕೃತ---ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದ ಚಿತ್ರ.

೪. ಅರ್ಧವಿಲೋಚನ-----ಮುಖದ ಅರ್ಧಪಾರ್ಶ್ವ ಮತ್ತು ಶರೀರದ ಅರ್ಧಭಾಗದ ದೃಶ್ಯ.

೫. ಪಾರ್ಶ್ವಗತ----ನೇರವಾದ ಪಾರ್ಶ್ವದೃಶ್ಯ

೬. ಪರಿವೃತ----ತಲೆ ಮತ್ತು ಭುಜಗಳು ಹಿಂತಿರುಗಿರುವ ದೃಶ್ಯ

೭. ಪೃಷ್ಠಾಗತ---ಬೆನ್ನು ಮೊದಲಾದ ಹಿಂಭಾಗವು ದೇಹ ಬಂಧದೊಡನೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದು ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿದ ಮುಖದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು.

೮. ಪರಿವೃತ್ತ----ಸೊಂಟದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಶರೀರವು ನೇರವಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿರುವುದು.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಲಿನ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ವೈಶಾಖ, ಆಲೀಢ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಢಗಳೆಂದು ಮೂರು ಬಗೆ:–

೧. ವೈಶಾಖ---ಪಾದಗಳು ದೂರವಿರುವುದು.

೨. ಆಲೀಢ---ಎಡಮಂಡಿಯು ತುಸುಬಾಗಿ ಬಲಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಾಗಿರುವುದು.

೩. ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಢ-----ಎಡಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಕಾಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಾಗಿರುವಂತಿರುವುದು. -----ಇವು ಧನುರ್ಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ೧. ಋಜು, ೨. ಅರ್ಧ ಋಜು, ೩. ಸಾಚಿ, ೪. ಅರ್ಧಾಕ್ಷಿ, ೫. ಪಾರ್ಶ್ವಗತ ಮುಂತಾದವು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ೧,೩,೪ ಮತ್ತು ೫ನೇ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಧ ಋಜು, ಮೊದಲ ಅನೃಜುವಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುವ ಪಾರ್ಶ್ವಸ್ಥಾನ. ಕಾಲಿನ ಸ್ಥಾನಗಳು ನಾಲ್ಕು-ಋಜು ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರದ ೯ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಗಳ ವಿಚಾರ ಈ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ – ಋಜು, ಅರ್ಧ ಋಜು, ಸಾಚಿ, ಅರ್ಧಾಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಶ್ವಾಗತಂ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯೂ ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿನ ಸ್ಥಾನಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡದಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಾನಗಳು ಬಂದರೆ,ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಋಜು'ವು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪರತ್ನವು ಈ ರೀತಿಯ ಪಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಾವುದನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾರೀರಿಕ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯೂ, ಶಿಲ್ಪರತ್ನವೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಅವು ಎರಡು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಗೊಂಡಿದೆ. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆದ ಕೃತಿ. ಅದು ಈ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಈ ಸ್ಥಾನಗಳು ದಿನಕ್ರಮೇಣ

ಚಿತ್ರರಚನೆಯು ಹಾದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದುವೋ ಅಥವಾ ಓನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರದ ತಂತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯದ ಮೇಲೆ ಈ ಮೂರು ತಾಂತ್ರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನೂ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವೇ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೂ ಏನು? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ಉತ್ತರದ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಣದ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಅಥವಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆ; ಅಸಮಂಜಸ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ಸಹಜರಸದ ಕೊರತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರವು ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿ, ನೋಡಲು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಮಾಣ ಪೂರ್ಣತೆ, ನೈಜವಾದ ಅಂತರ್ ಸೃಷ್ಟಿ, ಜೀವಕಳೆ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಾದೃಶ, ಏರು ಇಳಿವುಗಳು, ಜೀವಂತತೆ ಇವು ಒಂದು ನೈಜ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿಯು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೌನವನ್ನು ತಾಳಿದೆ. ಈ ಮೌನಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಸಂಕಲನ ಕೃತಿಯಾದುದರಿಂದಲೋ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಈ ನೈಜತೆ–ಅನೈಜತೆಗಳ ಅರಿವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹರಡಿದುದೋ, ಪುನರಾವೃತ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುರಿಂದಲೇ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು.

ಶಿಲ್ಪರತ್ನವು ಈ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕಿರುನೋಟವನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅಮರವೇದ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಕತೆಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವು ಅನೇಕ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಅತಿಯಾಗಲೀ, ಅಲ್ಪವಾಗಲೀ ಆಗಿರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕು. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕೃತಿಗಳು ರಸ, ಭಾವ ಮತ್ತು

ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ರಚಿತವಾಗಬೇಕು. ಒಬ್ಬ ನಿಷ್ಣಾತ ಕಲಾವಿದನು ಆನಂದದಾಯಕವಾದ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ಕೊಡುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಆನಂದವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಪವಿತ್ರವಾದ, ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ, ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆ ಸಲ್ಲದು.

ಈ ಮೇಲಿನ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳಿಂದ ಒಂದು ವಿಷಯವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರವು ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಡದೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆಯ ಬಗೆಗೂ, ಕುಶಲ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತೂ ಹೇಳಿದೆ. ಶಿಲ್ಪರತ್ನವು ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟಲಕ್ಷಣ ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸಜೀವ ಕಳೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಶಿಲ್ಪರತ್ನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದ-ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಸಾಮರಸ್ಯಗಳಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪರತ್ನಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆ ಬಗೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರು ಅತಿಯಾದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

(ಈ ಲೇಖನ ಜೀವೇಂದ್ರಕುಮಾರ್ ಗುಹ ಅವರ 'ದಿ ಟೆಕ್ನಿಕ್ ಆಫ್ ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ವಾಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ಸ್ ಥ್ರೂ ದಿ ಏಜಸ್' ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಸಾರ ಸಂಗ್ರಹ)

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ರಂಗವಲ್ಲಿ'

ಚಿತ್ರಕುಟೀರ, ಉಡುಪಿ

ರಂಗೋಲಿ ಹಾಗೂ ಮಂಡಲಗಳು

ಮಂಡಲವು ಪ್ರೌಢರ ಕೈಗೆ ಸೇರಿದೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಕೋಲೆಯಿಂದ ಬಂಧಿತವಾಗಿದೆ. ರಂಗೋಲಿಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸೇರಿದೆ. ರಂಗೋಲಿ ಮತ್ತು ಮಂಡಲಗಳ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲೂ ಪತ್ರ, ಪುಷ್ಪ, ಅರಿಶಿನ, ಕುಂಕುಮ ಮೊದಲಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ರೂಪಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಸಾಮ್ಯ ಇದೆ. ಅವೆರಡರ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡ ಒಂದೇ. ಅದು ದೇವತಾರಾಧನೆ, ಅನಿಷ್ಟ ನಿವಾರಣೆ. ರಂಗೋಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಸೇರಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ. 'ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಾರಂಭ ಒಂದು ಆರಂಭವಾಯಿತೆ?' ಎಂದು ಕೇಳಿ ತಿಳಿಯಲು 'ಪುರೋಹಿತರು ಬಂದು ಜೇಡಿಪುಡಿ ಬರೆಯಲು ಶುರು ಮಾಡಿದರೇ?' ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸುವ ರೂಢಿ ಇದೆ.ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ರಂಗೋಲಿಯಿಂದ; ಮಂಡಲಗಳಿಂದ. ವ್ರತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಮೂರ್ತಿ ಮಾಡಿಸಿ ಪೂಜಿಸುವ ಯಾ ದಾನ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದವರು ರಂಗೋಲಿ ಬರೆದು ಪೂಜಿಸಬಹುದು. ಅಮೂಲ್ಯವಸ್ತು ದಾನ ಮಾಡಿದಷ್ಟೇ ಫಲ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ.

'ರಂಗವಲ್ಲಿ' ಚಿತ್ರಕುಟೀರ, ಉಡುಪಿ, 1992

ಮಂಡಲಗಳಿಗೆ ವೃತ್ತ, ಅಲಂಕಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಕ್ಷತ್ರ, ಗಣಪತಿ, ಪದ್ಮ ಮುಂತಾದ ಮಂಡಲಗಳ ತುದಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ವೃತ್ತಾಕಾರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಗ್ನಿದೇವನೇ! ನಿನ್ನ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವೆ, ಪ್ರಸನ್ನನಾಗು' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದುಂಟು. ಕ್ರಮೇಣ ಮಂಡಲಗಳು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಮಹಿಳೆಯರು ಅದಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ರಂಗೋಲಿಗಳ ಆರಂಭವಾಗಿರಬಹುದು. ಹಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಥೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಕುರುಹಾಗಿ ರಥ ಪ್ರಯಾಣಿಸುವ ಬೀದಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಶುಚಿ ಮಾಡಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರೆಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡ ರಂಗೋಲಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತನ್ಮಧ್ಯೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪವಿತ್ರಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದುಂಟು. ಜೈನ ಮತದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ಮಂಡಲಗಳಿವೆ. ದೇವಿ, ಶಿವ, ಇಂದ್ರ, ಬೋಧಿಸತ್ವ ಮುಂತಾದವರು ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು, ಅವರಿಗೆ ಇಂತಹುದೇ ಬಣ್ಣ ಮುಂತಾಗಿ ನಿಯಮಗಳು ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನಟರಾಜ ವಿಗ್ರಹಗಳ ಶಿರಸ್ಸು, ಹಸ್ತ, ಪಾದ, ಬಟ್ಟೆಗಳ ತುದಿಗಳ ಗುರುಮಂಡಲದ ಆರು ಮೂಲೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ವೇಣುಗೋಪಾಲ ವಿಗ್ರಹದ ಬಾಹ್ಯಾಕೃತಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಓಂ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಮುಗಿದ ಕೈಗಳು ಮೊಗ್ಗಿನಾಕೃತಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಕ್ಷತ್ರ ಮಂಡಲದ ತಳಗಟ್ಟಿರುವ ದೇವ ಪೀಠಗಳೂ ಗೋಪುರಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಟಿಬೆಟಿನಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಲಾಮಾಯತಿಗಳೇ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಇಂದ್ರಿಯನಿಗ್ರಹ ಉಳ್ಳವರು, ಪೂಜ್ಯರು, ಮಹಾಧರ್ಮಿಷ್ಠರು.

ಗಣಪತಿ ಮಂಡಲ ಅಥವಾ ಗುರು ಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಧೋಮುಖ ಮತ್ತೊಂದು ಊರ್ಧ್ವಮುಖವಾಗಿರುವ ಎರಡು ತ್ರಿಕೋಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷರ ಸಂಕೇತಗಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಂಡಲವನ್ನು Cross of David ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಗುರು ಮಂಡಲವು ಇಸ್ರೇಲರ ಧ್ವಜದ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲವು ಸುಮಾರು 12 ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ಉದ್ದ ಅಗಲ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಒಂದು ರಂಗೋಲಿ. ಅದನ್ನು ಬರೆಯಲು ನಾಲ್ಕೈದು ಮಂದಿಗೆ ಐದಾರು ಗಂಟೆ ಕಾಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಒಂದು ಆನಂದ.

ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿ ದೇವನಿಗೆ ಸ್ಥೂಲ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ರೂಪಗಳಿವೆ. ಭೌತಿಕ ಶರೀರವು ಸ್ಥೂಲ ರೂಪ, ಆಯುಧ ವಾಹನಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪ, ಯಂತ್ರ ಮಂಡಲಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ರೂಪ. ಅವು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅಲ್ಲ ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರು ದೇವಿಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಮರೆತು ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಶ್ರೀಚಕ್ರ ಮಂಡಲವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಮಂಡಲ ಮತ್ತು ರಂಗೋಲಿ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಓಂ, ಹ್ರೀಂ, ಶ್ರೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಬೀಜಾಕ್ಷರಗಳನ್ನೂ 'ಶ್ರೀ ರಾಮ ಜಯರಾಮ', 'ಜಯ ಮಾರುತಿ' ಮುಂತಾಗಿ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನೂ ಬರೆಯುವುದುಂಟು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಓಂ ಎಂಬುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಅನಂತ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಧರ್ಮಗ್ರಂಥವು 'ಓಂ ಇತಿ ಏಕಾಕ್ಷರಂ ಬ್ರಹ್ಮ' ಓಂ ಎಂಬುದು ಒಂದಕ್ಷರದ ಬ್ರಹ್ಮ ಶಬ್ದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಓಂ ಎಂಬುದು ಅ, ಉ, ಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅವು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ಥಿತಿ, ಲಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವಸ್ತಿಕವು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಮಂಡಲ. ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಪದದ ಅರ್ಥವು ಶುಭವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂಥದ್ದು ಎಂದಾಗಿದೆ. ಅದು ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ತರುವಂತಹುದು ಎಂಬ ನಂಬುಗೆ. ಅದನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅನೇಕ ರಂಗೋಲಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೀತಾಮುಡಿ ರಂಗೋಲಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವು ಸ್ವಸ್ತಿಕದಿಂದ, ಜೀವನ ಚಕ್ರವು ತಿರುಗುತ್ತಾ ಇದೆ. ಜಗತ್ತು ಸದಾ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಆದರೂ ಸ್ಥಿರವಾದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಅದು ಅಂಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ, ಸ್ಥಿರ ಎಂದೂ ಸ್ವಸ್ತಿಕದ ನಾಲ್ಕು ಬಾಹುಗಳನ್ನು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃತ, ತ್ರೇತಾ, ದ್ವಾಪರ, ಕಲಿಯುಗಗಳ ಸಂಕೇತಗಳೆಂದೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಧರ್ಮಾದಿ ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಹಾಗೂ ಚತುರ್ವೇದಗಳ ಸಂಕೇತಗಳೆಂದೂ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ.

ಹರಪ್ಪಾ, ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೊ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರ ಲೆಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕ, ಹಣವನ್ನಿಡುವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಬರೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಜೈನರ ಅಷ್ಟಮಂಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಸ್ತಿಕವೂ ಒಂದು. ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಹಳಷ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮಂಡಲಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪೂಜಾ ನಂತರ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಯಾಡಿಸಿ ಹಾಳು ಮಾಡಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅವುಗಳ ಪೂಜ್ಯತ್ವ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಕಸಬರಿಯಿಂದ ಗುಡಿಸಿ ತೆಗೆಯಬಹುದು. ರಂಗೋಲಿಯು ಮರುದಿನ ಗೃಹ ಶುಚೀಕರಣದ ತನಕವೂ ಮನೆಗೆ ಮಂಗಲ ಹಾಗೂ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ರಂಗೋಲಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲೆ

ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಲಾಪದ್ಧತಿ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ನೈಜ ರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ತರಬಲ್ಲ ಆಕೃತಿಗೆ 'ಚಿಹ್ನೆ' ಯಾ 'ಸಂಕೇತ' ವೆಂದು ಹೆಸರು. ರಂಗೋಲಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ನೈಜರೂಪ ಮಾಡದೆ ಅದನ್ನು ನೆನಪಿಸತಕ್ಕ ಯಾ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸತಕ್ಕ ಹಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಮತದವರಿಗೂ ಅವರವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳು ಪವಿತ್ರವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆರ್ಯರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದರು. ಹಬ್ಬ, ವ್ರತ, ಪೂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೇವತೆಯ ಪೂರ್ಣಚಿತ್ರ ರಚಿಸದೆ ಅವರ ವಾಹನ, ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಗೂಬೆಯು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ವಾಹನ. ಆದುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಪೂಜೆಯ ದಿನ ಗೂಬೆಯ ರಂಗೋಲಿ ರಚಿಸುವುದುಂಟು. ಹಾಗೆಯೇ ಕುಂಕುಮ ಕರಡಿಗೆ, ಕದಿರು ಕಣಜಗಳನ್ನೂ ಭತ್ತದ ತೆನೆ, ಬಾಳೆಗಿಡ, ಹುಲ್ಲು, ನೇಗಿಲುಗಳನ್ನೂ ಧಾನ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ತದ್ರೂಪ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡದೆ ಸರಳ, ಸುಲಭ, ಸುಂದರ ರಂಗೋಲಿ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇಡೀ ಬುದ್ಧನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಬದಲು ಆತನ ಪಾದಗಳನ್ನು, ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸುವುದುಂಟು ಅಥವಾ ಪದ್ಮದ ಮೇಲೆ ಆತನ ಪಾದಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅದು ಬುದ್ಧ. ಚಕ್ರವೆಂದರೆ ಅಹಿಂಸಾ ಚಕ್ರ. ಬೌದ್ಧಮತದ ಧರ್ಮಚಕ್ರಕ್ಕೆ ಎಂಟು ಅಲಗುಗಳು. ಅವು ಸಮ್ಯಕ್ ಸಂಕಲ್ಪ , ಸಮ್ಯಕ್ ವಾಕ್ , ಸಮ್ಯಕ್ ಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಾದ ಬೌದ್ಧರ ಅಷ್ಟಾಂಗ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಶಿಲುಬೆ ಕ್ರೈಸ್ತರ ಸಂಕೇತ. ಓಂ ಅಕ್ಷರವು ದೇವರ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹೆಸರು. ಹಿಂದೂಗಳು, ಜೈನರು, ಬೌದ್ಧರು, ಸಿಕ್ಕಿಂ ಮಂದಿ ಕೂಡ ಈ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಚೂರಿ, ಭರ್ಜಿ, ಈಟಿಗಳು ಕೆಣಕಾಟವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಸಂಕೇತಗಳಿವೆ. ಸಿಂಹವು ಧೈರ್ಯಕ್ಕೂ, ಗೂಳಿಯು ಸೊಕ್ಕು ದುರಹಂಕಾರಗಳಿಗೂ, ಕುರಿಯು ಸಾಧುತನ ಮತ್ತು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವಿಕೆಗೂ, ಆನೆಯು ನಡಿಗೆಗೂ (ಗಜಗಮನ), ಪಾರಿವಾಳವು ಶಾಂತಿಗೂ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ.

ದೇವರ ಮುಂದೆ ಬರೆಯುವ ರಂಗೋಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚಕೋನ, ಷಟ್ಕೋನಗಳ ನಕ್ಷತ್ರಗಳೂ, ಓಂ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಶಂಖ, ಕಮಲ ಪುಷ್ಪ, ನಾಮ, ಚಕ್ರ, ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಶುಭ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ವಸ್ತಿಕದಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಕೇತವು ಪದ್ಮ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ, ಅರಳುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಉಲ್ಲಾಸದ ಪ್ರತೀಕ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ದೇವತೆಗಳು ಕಮಲದ ಸಂಬಂಧ ಉಳ್ಳವರು. ಕವಿಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಮಲದ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದು. ಅದು ಲಕ್ಷ್ಮಿದೇವಿಯ ಪೀಠ. ವಿಷ್ಣುವು ಪದ್ಮನಾಭ, ಬ್ರಹ್ಮನು ಕಮಲೋದ್ಭವ. ಪ್ರಾಚೀನ ಜಲತತ್ವದಿಂದ ವಿಶ್ವವು ಅರಳುವ ಸಂಕೇತ, ವಿಕಾಸದ ಪ್ರತೀಕ. ಹೃದಯಕಮಲ, ಮುಖಕಮಲ, ನೇತ್ರಕಮಲ, ಪಾದಕಮಲ, ಪರಮಾತ್ಮ ಪದ್ಮಪ್ರಿಯ, ಪದ್ಮಹಸ್ತ. ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿರುವ ಕಮಲಪತ್ರದಂತೆ ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತರಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಚಕ್ರವು ಉರುಳುತ್ತಿರುವ ಕಾಲವನ್ನು, ಜೀವನಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಸ್ತಿಕದ ನಾಲ್ಕು ಅಲಗುಗಳು ನಾಲ್ಕು ಯುಗಗಳು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಪೂರ್ವಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗೋಲಿಗಳು ದೇವರ ಸಂಕೇತಗಳು. ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರಧ್ವಜದ ಹಸುರು, ಬಿಳಿ, ಕೇಸರಿ ವರ್ಣಪಟ್ಟಿಗಳು ಮತ್ತು ಬಿಳಿ ಪಟ್ಟಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಚಕ್ರದ ಚಿತ್ರ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಸತ್ಯ, ತ್ಯಾಗ ಮತ್ತು ಉರುಳುತ್ತಿರುವ ಕಾಲಚಕ್ರದ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದೆ.

ದೇವೇಂದ್ರನಿಗೆ ಮೈತುಂಬಾ ಕಣ್ಣುಗಳು. ಆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಆತನ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಆತನ ರಂಗೋಲಿ ಬರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ಇದಿರು, ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಬರೆಯುವ ನಿತ್ಯದ ರಂಗೋಲಿ, ಯಜ್ಞ, ಯಾಗ, ಹೋಮ, ವ್ರತ ಪೂಜೆಗಳ ಮಂಡಲಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅಜಂತಾದ ಬೋಧಿಸತ್ವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನೈದಿಲೆಯು ಶಾಂತತೆ, ಪವಿತ್ರತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಗುರುತು. ಹೀಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳು ರಂಗೋಲಿ ನಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಲಿಯಲಿಕ್ಕುಂಟು.

'ಪ್ರಭಾತ ಮತ್ತು ಸಂಜೆ'ಗಳ ರಂಗೋಲಿಗಳು

ಮಾಲವ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಶ್ರೀ ಗೌಡ ಎಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರ ಮದುವೆ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನವದಂಪತಿಗಳ ಪ್ರಭಾತ ಮತ್ತು ಸಂಜೆ ಎಂಬ ರಂಗೋಲಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಂಗೋಲಿಗೆ 'ಮಾಂಡನಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತ್ರಿಕೋನಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಭಾತ ನಕ್ಷೆಯ ತುದಿಯ ರೆಂಬೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಗೆಯು ಕುಳಿತಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕೂಗು ಈಗಿನ ಅಲಾರ್ಮ್ ಗಡಿಯಾರದಂತೆ ನಿದ್ರಿಸಿರುವವರನ್ನು ಬೆಳಗಾದೊಡನೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಲಸೂರ್ಯನು ಚಿತ್ರದ ಎಡ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕ್ಷಿತಿಜದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ಇಣುಕತೊಡಗಿದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಅಂದದ ಪುಷ್ಪವಿರುತ್ತದೆ. ಭ್ರಮರಗಳು ಮಧುವಿಗಾಗಿ ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಹಾರಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬೆಳಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ನವದಂಪತಿಗಳು ಷಟ್ಕೋಣದ ಕೊಠಡಿಯೊಳಗೆ ಮಲಗಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳಗಾಯಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮೂಡಿ ಏಳುವಂತೆ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಡುವೆ ಗೋಡೆಯಂತಹ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಧುವು ಹಾಸಿಗೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ಹೊರಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಷಟ್ಕೋಣದ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ

ಹೊರಮುಖವಾಗಿರುವ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ ಶೃಂಗಾರದ ಕಡೆಗೆ ಆಕೆಯ ಗಮನ. ಸನಿಹದಲ್ಲೇ ಮಂಗಲ ಸೂತ್ರ, ಬಾಚಣಿಗೆ, ರಿಬ್ಬನ್, ಕಡಗ, ಕಂಕಣ ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಆಭರಣಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಕ್ಷೆಯ ಬಲಗಡೆ ನೇಗಿಲು, ಗೋವು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಗಂಡಸು ಕೃಷಿಕನು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಪಾದಗಳು ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಸಮೀಪ ಗೋಧಿತೆನೆ ಮುಂತಾದ ಧಾನ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಳಗಡೆ ಪ್ರಭಾತದ ಶಕ್ತಿಯುತ ಕಾಲುಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಭಾತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು, ಈ ಪ್ರಕಾರ ಗುಜರಾತ್, ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಮುಂತಾದ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ವಿವಾಹಾದಿ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕುವ ಅವರದ್ದೇ ಆದ ರಂಗೋಲಿಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ.

ದಂಪತಿಗಳ ಸಂಜೆಯ ರಂಗೋಲಿಯಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯುತ ನೇರಕಾಲಿನ ಪ್ರಭಾತ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿತು , ಸಂಜೆ ಆಗಮಿಸಿತು. ದಿನವಿಡೀ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ದಣಿದು ತನ್ನ ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ಕುಳಿತಂತೆ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿರುವ ವೈಖರಿಯಿಂದ ದಣಿದಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುವುದು. ಚಿತ್ರದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಡಕ್ಕೆ ಇರುವ ಹೂವು ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲವಾದ್ದರಿಂದ ಬಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಈಗ ಭ್ರಮರಗಳ ಸುಳಿವಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಸೂರ್ಯನ ನಕ್ಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಭಾತ ಮತ್ತು ಸಂಜೆ ಈ ಎರಡೂ ನಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೋವಿನ ಮುಖಗಳು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿಗಿವೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸತಕ್ಕದ್ದು.ಪ್ರಭಾತದ ರಂಗೋಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಸುವು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ಸಂಜೆಯದರಲ್ಲಿ ಅದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ, ಸಂಜೆಯ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಣಿ ಮಿಣಿ ದೀಪಗಳು ಉರಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಚಂದ್ರನು ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಸಂಗಡ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ದಂಪತಿಗಳ ಪಾದಗಳು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿವೆ. ಶಯ್ಯೆಯು ಹೂವುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೊಠಡಿಯು ಭದ್ರವಾಗಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾತ ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ಅರುಣೋದಯದ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಸಂಜೆಯ ನಕ್ಷೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ. ಗೋಧಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ದಿನ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆಹಾಕಿ ಅರೆದಾಗ ಅದು ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ದಪ್ಪ ಹಾಲಿನಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ರಂಗೋಲಿಯ ಬಿಳಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗೋಧಿ ಉಮಿಯನ್ನು ಸುಟ್ಟುಕರಿಮಾಡಿ ಈ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬೆರೆಸಿದಾಗ ಬೂದು ಬಣ್ಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೂ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದುಂಟು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಇಂತಹ ರಂಗೋಲಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಬಲ್ಲರು.

ಭಾರತೀಯ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಸಂತೋಷಕುಮಾರ ಗುಲ್ವಾಡಿ

'ಹ್ರಸ್ವಮಾನೇನ ವಿಶ್ವಂ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಮಾಣದ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ರಸಿಕರನ್ನು ರೋಮಾಂಚಗೊಳಿಸಿದ ರಮ್ಯ ಅಧ್ಯಾಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. 8 ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ 18-19ನೆಯ ಶತಕ). ಅಜಂತ ಶೈಲಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮಂಡೂಕಚಿತ್ರ (Frescoes)ಗಳ ಬಳಿಕ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರೋಚಕ ಪರಂಪರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸತ್ವ ಇದರ ಜೀವಾಳ, ಅದುವೆ ಮಹತ್ವ.

ಕಿರುಗಾತ್ರದ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ, ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಮುಘಲ್ ಶೈಲಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಮತ್ತು ವಿದೇಶೀ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಸಂಗೀತ, ಪ್ರಣಯ, ವಿರಹ, ಸಾಹಸಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ತಂತ್ರ, ಸಸ್ಯಸಂಪತ್ತು, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು, ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ, ಪ್ರತಿಮಾ ಕೃತಿಗಳು (portrait) ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ. ವೈವಿಧ್ಯ ವಿಪುಲ, ವಿಸ್ತಾರವೂ ವಿಶಾಲ. ಗುಜರಾತ, ರಾಜಸ್ಥಾನ, ಹಿಮಾಲಯದ ತಪ್ಪಲು ಪ್ರದೇಶಗಳು, ನೇಪಾಳ, ಬಂಗಾಳ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದರ ಹರವು. ಇವುಗಳ ಸಮಗ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದ್ಭುತ. ಧರ್ಮಗ್ರಂಥ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇದುವೇ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಧ್ಯಮ; ರಾಜಮನೆತನ, ಶ್ರೀಮಂತರಿಗೆ ಇದೇ ಕೈಕೆಲಸದ ವರ್ಣ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ.

'ಉದಯವಾಣಿ' ದಿಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ, 1975

ನಾಜೂಕಾದ ತಾಳೆಗರಿ, ರೇಷ್ಮೆ, ಕೈಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ, ರಕ್ಷಾಕವಚದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ. ಶತಮಾನಗಳೇ ಕಳೆದರೂ ಜಲವರ್ಣ ವೈಖರಿ ಕೆಡದ, ಚಿನ್ನದ ರೇಕುಗಳು ಮಾಸದ ಈ ವಾಮನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಲ್ಲ ಸರಿಸಮಾನ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಬಳುವಳಿ. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಮಾಚಾರ, ತಂತ್ರ ವಿಧಿಗಳು, ಸ್ತ್ರೀ ದೇವತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಗುಪ್ತರ ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ವಜ್ರಾಯಣ ಬೌದ್ದ ಧರ್ಮ, ಬಂಗಾಳ, ನೇಪಾಳ, ಟಿಬೇಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ, ಕಲೆಯ ಮೇಲೂ ಅದರ ಪ್ರಭಾವವಾಯಿತು. ಬುದ್ದಚರಿತೆ, ಬೌದ್ದ ದೇವತೆಗಳು, ಸ್ತ್ರೀ ದೇವತೆಗಳು, ಸ್ತೂಪಗಳ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳುಳ್ಳ 22" x3 1/2" ಆಕಾರದ 25 ಓಲೆಗರಿಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಪುರಾತನ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 2 1/2" x 3" ಚಿತ್ರಣ, ಉಳಿದ ವಿಷಯ, ಸಬಲ ರೇಖೆಗಳು , ಸ್ನಿಗ್ಧ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಅಜಂತ ಶೈಲಿಯ ನೆನಪು ತರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಭಾವನೆ, ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯ ತುರುಕಿದಂತಿದೆ. ಪಾಲ್ ಶೈಲಿಯ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಿರಂಗ ರಂಜಿತ, ವಿಷಯಲೋಲುಪ, ಸ್ವೇಚ್ಛಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವಂಥವು.

ಗುಜರಾತ ಭಾಗದ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜೈನ ಶೈಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತ್ತು. ಕಂದುಗೆಂಪು, ನೀಲಿಗಪ್ಪು, ಹಳದಿ, ಬಿಳಿವರ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಸಿರಿನ ಉಪಯೋಗವಾದುದೂ ಇದೆ. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆಳ, ಮುಖಭಾವಗಳೇ ಕಡಿಮೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಛಾಯಾಂತರ (shading) ಪ್ರಯುಕ್ತವಿದೆ. ವಣಿಕರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಮಂತ ಜೈನ ಗುಜರಾತಿಗಳೇ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರೋಷಕರಾಗಿದ್ದರು. ಗುಜರಾತಿ ಜೈನರಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿಸಿಡುವುದೂ ಒಂದು ವಿಧಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಓಲೆಗರಿಗಳ ಮೇಲೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಗದದ ಉಪಯೋಗ ಅನಂತರ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿದ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥ'ಕಲ್ಪಸೂತ್ರ' (ಕ್ರಿ.ಶ. 1370). ಕಾಗದದ ಬಳಕೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಪುಟಕೊಟ್ಟಿತು. ಚಿತ್ರಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡು, ಆಲಂಕಾರಿಕ

ಪ್ರಗತಿಯಾಯಿತು. ಹೂ– ಬಳ್ಳಿ, ಜ್ಯಾಮಿತಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳಿರುವ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಬಂದವು. ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆದು ರೇಷ್ಮೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ವಿನ್ಯಾಸ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಹಮದಾಬಾದಿನ ದೇವಾಸನೋಪಾದ ಭಾಂಡಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಕಲ್ಪಸೂತ್ರ' ಮತ್ತು 'ಕಲಕಾಚಾರ್ಯ ಕಥಾ' ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಅದ್ವಿತೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳು. 'ಕಲ್ಪಸೂತ್ರ' ಮಹಾವೀರನ ದಿವ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಎರಡನೆಯದು ಕಲಕನೆಂಬ ಜೈನಸಾಧುವಿನ ಚಿತ್ರಣ.

ಗುಜರಾತಿ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವೆ. ಮುಖವು ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ಆಗಿದ್ದು, ಚೂಪಾದ ಮೂಗು, ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಾದ ದೊಡ್ಡ ಕಣ್ಣುಗಳು ಗಲ್ಲ ಮೀರಿ ಹೊರ ಚಾಚಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಗಂಡಸರ ಎದೆ ಅಗಲ, ಸೊಂಟ ಕಿರಿದು; ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕಟಿಗಳು ಸುಪುಷ್ಟ, ಎದೆ ಎತ್ತರ, ಅತಿ ಅಲಂಕಾರ. ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಅನ್ನುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಮೃದ್ಧ ಶೈಲಿ. ಸುಮಾರು 15 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗುಜರಾತವು ಸುಲ್ತಾನರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟೊಡನೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪ್ರಭಾವವಾಯಿತು. ಗುಜರಾತಿ ಶೈಲಿ ನೆರೆಯ ಮಾಳವ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶದ ಜೀವನಪುರದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿತ್ತು.

ತವರು

ಕೆಂಪು, ಗುಲಾಲು, ಹಳದಿ ವರ್ಣಗಳ ಸುಂದರ ರಾಜಸ್ತಾನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವರ್ಣಕೃತಿಗಳ ತವರೂರು. ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಜಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿಯ ತಾಡವಾಲೆ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಯೆಂದರೆ ಉದಯಪುರದ ಬಳಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1260 ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ಸವಗ – ಪದಿಕ್ಕಮಣ ಸೂತ್ತ ಚುನ್ನಿ' ಎಂಬ ಅದ್ಭುತ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಗ್ರಂಥ. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1422- 23 ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರಬಹುದಾದಂಥ 'ಸುಪಾಸನಹ ಚರಿಯಮ್' 37 ಪುಟಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತ ವರ್ಣಕೃತಿ ಗ್ರಂಥ.

ಮೂಲತಃ ರಾಜಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿ ಹಿಂದೂ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದುದು. ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲೆ

ಭಾರೀ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದುವು. ದೇವರನ್ನು ಅತಿ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದ ತನ್ನವನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ದಾರ್ಶನಿಕ ಭಕ್ತಿಪಂಥ, ಜಾನಪದ ಸತ್ವ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳು, ಪ್ರಣಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಸಂಗೀತ, ರಾಗರಾಗಿಣಿಯರು–ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ಕಲೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಲೆಯ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಣಯ, ವಿರಹ. ಅವರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ, ಭಕ್ತರ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವೇ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯರ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆಗಳಾದ ಭಕ್ತಿ, ಪ್ರೇಮ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಕರುಣೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ. ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಕಲಾವಿದರು ದೇವರನ್ನು ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿಡದೆ, ಮಾನವರ ನಡುವೆ, ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಓಡಿಯಾಡುವ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ, ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿದ ವರ್ಣಸಂಯೋಜಕರು. ಸಾಮಾನ್ಯನ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸುಖದುಃಖ, ಸಂತಸ, ಸಾಧನೆ, ರೂಢಿಗಳೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಡಿಮೂಡಿವೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಮಹಾಪುರಾಣದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇದೇ ಬಗೆಯವು.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು ರಾಜಸ್ಥಾನದ ರಾಗ ದ್ರಷ್ಟಾರರು. ನಾದಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ 'ರಾಗಮಾಲಾ' ಚಿಕಣಿ ಕೃತಿಗಳಂತೂ ಸಾವಿರಗಟ್ಟಳೆ ದೊರೆತಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಪ್ರೇಮ, ವಿರಹ, ಆರ್ತನಾದ, ಸಹನಶೀಲತೆ, ಆನಂದತುಂದಿಲ ಭಾವಗಳು ಅವರ್ಣನೀಯ. ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಪ್ರೇಮಗೀತೆಯನ್ನೋ ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನೋ ವಿರಹದ ಹಾಡನ್ನೋ ಬರೆದಿಡಲಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಲೋಕಗೀತೆ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳೇ ಆಧಾರ. ಸ್ವರಗೀತೆ ವರ್ಣ ಸೇರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (graphics) ಕೌಶಲಪೂರ್ಣ.

ನಾರದನ 'ಸಂಗೀತ ಮಕರಂದ'ದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪುರುಷ, ಸ್ತ್ರೀ, ನಪುಂಸಕವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ರಾಗರಾಗಿಣಿಯರ ಸ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಪುರುಷರಾಗಗಳು ಸಾಹಸ, ಧೈರ್ಯ, ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಕೋಪದ ಪ್ರತೀಕ; ಪ್ರೇಮ ಆಮೋದ, ಉಲ್ಲಾಸ, ವಿರಹ, ದುಃಖ ಸ್ತ್ರೀರಾಗ ಸೂಚಕ; ಭಯ, ಬೀಭತ್ಸ ನಪುಂಸಕ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಮಂತ್ರದ್ರಷ್ಟಾರ ಋಷಿಗಳು ದೇವ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮಂತ್ರ ರಚಿಸಿದಂತೆ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಧ್ಯಾನಮಂತ್ರಗಳೇ

ಮೂಲ. ರಾಗಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೊಡುಗೆ. ನಾದಸಿದ್ಧಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಮುಟ್ಟಿದ ಸಂಕೇತ. ಪ್ರತಿ ರಾಗಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಧ್ವನಿರೂಪದ ಅಧಿಷ್ಠಾತೃ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಈ ವರ್ಣಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾದ ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ರಸಿಕರು ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ರಾಗರಾಗಿಣಿಯರ ಚಿತ್ರಣ ಎಷ್ಟು ಸಂವೇದನಾಶೀಲವಾಗಿದೆ ನೋಡಿ.

ಮಧ್ಯಾಹ್ನಕಾಲ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ಸುಂದರಿಯಲ್ಲಿ 'ತೋಡಿ' ರಾಗಿಣಿ ಸಾಕಾರ. ಅವಳುಟ್ಟ ಸೀರೆ ಬಿಳಿದು, ಕೈಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆ; ಅದರ ನಾದಕ್ಕೆ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಸಿರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಗರೆ. ಅವಳ ರೂಪ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಕನಸು. 'ಮಧು ಮಾಧವಿ' ರಾಗಿಣಿಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಲದ ಆರ್ಭಟ. ನವಿಲುಗಳು ನಟಿಸಲು ಸಿದ್ಧ. ವಿರಹ ವ್ಯಥೆಯ ರಾಜಕನ್ಯೆ ಅದನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿದ್ದಾಳೆ. 'ಭೂಪಾಲಿ' ಬಹಳ ದಿನಗಳ ಬಳಿಕ ಭೇಟಿಯಾದ ಪ್ರಿಯಕರನ ಮಧುರ ಸಂಧಾನ. 'ಭೈರವ' ರಾಗಿಣಿ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಆರಾಧಿಸುವ ಪಾರ್ವತಿಯಂತೆ ಧ್ಯಾನಾಸಕ್ತೆ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಜೋಕಾಲಿ 'ಹಿಂದೋಲ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತ. 'ರಾಮಕಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿರಹತಾಪದಿಂದ ತಪ್ತಳಾದ ಸುಂದರಿ, ಪ್ರಿಯಕರ ಬಂದು ಕ್ಷಮಾಯಾಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸೊಗಸಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. 'ಮೇಘ' ರಾಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಳೆಯ ದೃಶ್ಯ, ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯ ಒದ್ದೆ ನೆಲ. ಮೇಘ ಕಾಂತಿಯ ನಡುವೆ ಮೇಘಶ್ಯಾಮ ಕೃಷ್ಣ ಹಲವು ಕನ್ಯೆಯರ ಮಧ್ಯೆ ನರ್ತಿಸುವ ಬ್ರಜಲೀಲೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಜನಪ್ರಿಯ. 'ಅಸಾವೇರಿ' ನವಿಲುಗರಿಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ಭಿಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. 'ಕುಕುಭಿ' ವಿರಹವೇದನೆಯ ಆರ್ತನಾದ. ಬಿಲಾವಲದಲ್ಲಿ ರಾಗಕನ್ಯೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಪ್ರಣಯ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ರೋಮಾಂಚಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಭೈರವ, ಮಾಳವ, ಶ್ರೀ, ಹಿಂದೋಲ (ವಸಂತ), ದೀಪಕ ಮತ್ತು ಮೇಘರಾಗಗಳು ಆರು ಋತುಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಐದೈದು ರಾಗಿಣಿ ಕನ್ಯೆಯರು ಶೋಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮನ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ಸಹಜ, ಸುಂದರ.

ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣು ಒಂದು ಲಲಿತಕಾವ್ಯ. ಈ ಕಲಾವಿದರು ಎಷ್ಟೊಂದು ರಸಿಕರಾಗಿದ್ದರು! ಆಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ನಾಜೂಕು, ಮುಗ್ಧ,

ಸ್ನಿಗ್ಧ, ಭಾವುಕ; ನಾಯಿಕೆ ಅಭಿಮಾನಿ, ಆದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಅವಳ ಅಂಗಸೌಷ್ಟವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚೆಲುವಿನ ಆಗರ. ಬಿಡುಗಣ್ಣುಗಳು ವಿಕಸಿತ ಸ್ತನ; ಉಬ್ಬಿದ ಗುಂಡು ಮೊಲೆಗಳು, ದುಂಡು ಮುಖ, ನುಣುಪಾದ ಮೃದು ತೊಡೆಗಳು, ಸಿಂಹ ಕಟಿ; ಗುಲಾಬಿಯಂಥ ಕೈಗಳು, ವಿಪುಲ ಕೇಶರಾಶಿ ಅವಳ ಆಸ್ತಿ. ಈ ಕಲಾರಸಿಕರಿಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಸರಿಸಾಟಿಯಿಲ್ಲ.

ಮೇವಾರ ಘರಾಣೆ ರಾಜಸ್ತಾನೀ ಶೈಲಿಯ 'ಸುವರ್ಣಕೇಂದ್ರ'. ಜಗತ್‌ಸಿಂಹನ (ಕ್ರಿ.ಶ 1628 - 52) ಕಾಲದ 'ರಾಮಾಯಣ' 'ಭಾಗವತ ಪುರಾಣ' 'ರಾಗಮಾಲಾ' ಚಿತ್ರಸರಣಿ, ಕೇಶವದಾಸನ 'ರಸಿಕ ಪ್ರಿಯ', 'ಸುರ್ ಸಾಗರ್', ಜಯದೇವನ 'ಗೀತ ಗೋವಿಂದ' ಚಿತ್ರಮಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತಂದುಕೊಟ್ಟವೆ. ಮಾರವಾರೀ ಶೈಲಿಯ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ. ಜೋಧಪುರ ಇದರ ಕೇಂದ್ರ. ಬೂಂದಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಘಲ್ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡರೂ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳು ಅತಿ ಮನೋಹರ. ಹಸಿರು ಗುಡ್ಡಗಳು, ದಟ್ಟ ಕಾಡು, ಕಮಲದಿಂದಾವೃತವಾದ ಕೊಳಗಳು ಈ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕೃಷ್ಣಾಘರ್ ಶೈಲಿಯಂತೂ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಚಿರಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿತು. ಅರ್ಧ ನಿಮೀಲಿತ ನೇತ್ರ ರಾಧೆಯ ಚಿತ್ರ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ.

ಹಿಮಾಲಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದವರು ಡಾ॥ ಆನಂದಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯವರು. ಹಿಮಾಲಯದ ತಪ್ಪಲಿನ ಪರ್ವತ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಕುರಿತು ಅವರು ಹೇಳಿದ "ಹಿಂದೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲಿ ಅರಳಿದುವು"ಎಂಬ ಮಾತು ಯಥೋಚಿತ. ಪಂಜಾಬ್, ಹಿಮಾಲಯ ಭಾಗದ ಕಣಿವೆಗಳು, ಸಿಂಧೂ, ಚೆನಾಬ್, ರಾವಿ, ಬೀಸ್, ಸಟ್ಲೆಜ್ ಮತ್ತು ಜಮುನಾ ನದಿಗಳ ರಮಣೀಯ ಪ್ರದೇಶಗಳು, ಜಮ್ಮು, ಬಾಸೋಲಿ, ಚಂಬಾ , ಗುಲೇರ್, ಕಾಂಗ್ರಾ, ಮಂಡಿ, ಕೂಲು, ಸುಕೇತ್, ಬಿಲಾಸ್‌ಪುರ್, ನೂರ್‌ಪೂರ್, ಜಸ್‌ರೋಟಾಮಾನ್ ವಕೋಟ್, ತೇಹರಿ, ಘರ್‌ವಾಲ್ ಇವು ಪಹಾಡೀ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳು.

ಪ್ರೇಮ - ಪ್ರಣಯ – ವಿರಹಗಳನ್ನು ವರ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಇಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಕೃತಿಗಳು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ವಿರಳ. ಚಳಿಗಾಲದಿಂದ ವಸಂತ ಋತುವಿಗೆ ಕಾಲಿಕ್ಕುವಾಗ ಪ್ರೇಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುವ ಪ್ರಣಯ – ಶೃಂಗಾರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹಳದಿ, ಕೇಸರಿ, ಕೆಂಪು ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳದಿ ಉದಾತ್ತ ಪ್ರೇಮವನ್ನು, ನಸುಕುಂಕುಮ (ಪಾಟಲ) ಸಾತ್ವಿಕ ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇಮವನ್ನು, ಉಜ್ವಲ ಕೆಂಪು ಉದ್ರೇಕಕಾರಿ ಪ್ರಣಯವನ್ನೂ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಹಳದಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕೇಸರಿ ವರ್ಣದ ಪೀತಾಂಬರ, ಪಾಟಲ ವರ್ಣದ ಕಮಲ, ಸಿಂಧೂರ ವರ್ಣದ ಭೂಮಿ, ಪಾರದರ್ಶಕ ಶಾಲು ಎಲ್ಲವೂ ಕಾಮ ಸಂಕೇತಗಳೆ. ಮೇಘಶ್ಯಾಮ ಎಂಬುದು ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆಗಸ, ಕೃಷ್ಣ, ಚಂದ್ರೋದಯ ಕಾಂತಿ, ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕೂಡಲು ಹೋಗುವ ರಾಧೆ ಇಲ್ಲವೆ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರೆಲ್ಲ ನೀಲಿ. ವಿರಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಮಾರ್ಮಿಕ. ಮೋಡ, ಮಳೆ, ಮಿಂಚು, ಗುಡುಗು, ಮರ, ಗಿಡ, ಹೂ, ಶಿಖರ, ಹಕ್ಕಿಗಳೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸಂಕೇತ. ಚಂಡಮಾರುತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರಿಯಕರನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಏಕಾಂಗಿನಿ ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ರುವುದನ್ನು ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. 1586ರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಬರನು ಕಾಶ್ಮೀರವನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಅರಸರೆಲ್ಲ ದೆಹಲಿಯ ಮೈತ್ರಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಅಕ್ಬರನು ಹಿಮಾಲಯದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದನು. ತುಲಸೀದಾಸನ 'ರಾಮಚರಿತಮಾನಸ', 'ಭಾಗವತ ಪುರಾಣ', ಜಯದೇವನ 'ಗೀತಗೋವಿಂದ' ಭಾನುದತ್ತನ 'ರಸಮಂಜರಿ' ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ.

ಬಾಷೋಲಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಘಲ್ ಮತ್ತು ರಾಜಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿಯ ಸುಂದರ ಸಂಗಮವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವೆ ಜೀವಾಳ. ಪ್ರೇಮ ಇಲ್ಲಿ ಗಡುಸಾಗಿದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೃಗತೃಷೆಯಾಗುವಂತಿದೆ. ಪ್ರಖರ ರೇಖೆಗಳು, ಕಡುವರ್ಣಗಳು – ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾಂತರ ಭೇದ (Contrast), ವಿಸ್ಫುರಿತ ಭಾವನೆಗಳು ಈ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನ – ಬೆಳ್ಳಿ ವರ್ಣಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗಿವೆ. ಆಭರಣಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ವೇತ ವರ್ಣ ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಜೀರುಂಡೆ ರೆಕ್ಕೆ, ನವಿಲುಗರಿ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿದ ಹೊಳೆಯುವ

ವಜ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಬಹು ಆಕರ್ಷಕ. ಬಾಗಿದ ಹಣೆ, ಚೂಪಾದ ಉದ್ದ ಮೂಗು, ಬಾದಾಮಿಯಾಕಾರದ ಕಣ್ಣುಗಳು ಬಾಸೋಲಿ ಶೈಲಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳು. ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಕಣ್ಣುಗಳ ಕಾಮ ತೇಜಸ್ಸು, ಸುಪುಷ್ಟ ಅಂಗಾಂಗಗಳು, ಆಭರಣ, ಪಾರದರ್ಶಕ ವಸ್ತ್ರಗಳೆಡೆಯಿಂದ ದೇಹದ ಭಾವಗಳು ಇಣುಕುತ್ತಿವೆ.

ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಮತ್ತು ಪರ್ಶಿಯನ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಗುಲೇರ ಶೈಲಿ ಕಾವ್ಯಮಯ. ಜಮ್ಮು ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರ. ಇದೇ ಮುಂದೆ ಕಾಂಗ್ರಾ ಶೈಲಿಗೆ ನಾಂದಿ. ಮುಘಲ್ ದರಬಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದ ನೈನ್‌ಸುಖನು ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನು.

ಪಹಾಡಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವರ್ಣಕೃತಿಗಳು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಕಾಂಗ್ರಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಪುರಾಣವನ್ನು ಹೊಂದಿ ರಚಿಸಿದ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪಾರ್ಶ್ವ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾಗವತ ಶೈಲಿಯವೆಂದು, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ ಶೈಲಿಯ ಮುಖಗಳು ಪಿಂಗಾಣಿಯಂತೆ ನಯ, ಚಿಕ್ಕ ಮೂಗು, ಸುಂದರ ಕೂದಲಿನ ರಚನೆ ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಪ್ರಮಾಣ ಶೈಲಿಯ ಮುಖಗಳು ತುಸು ಚಪ್ಪಟೆ, ನೀಳ ಮೂಗು, ಸಪೂರ ಉದ್ದ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಮೊನಚಾದ ಗದ್ದ, ಸಾದಾ ಕೂದಲು. ಕಾಂಗ್ರಾ ಶೈಲಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಹಾ ಮೋಹನಾಂಗಿ. ಅವಳ ಅಂಗ ಅಂಗವೂ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುದೆಲ್ಲ ಗೌಣ. ಅವಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವ ಪ್ರೇಮ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದು, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿ ಕಾಮ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತದೆ. 'ಕಾವ್ಯವೇ ವರ್ಣಮಯ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದೆ' ಇದು ರಸಿಕರ ಉದ್ಗಾರ.

ಮುಘಲ್ ಮಾಧುರ್ಯ

ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು–ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಿಷೇಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಘಲ್ ಅರಸರು ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದುದು ಅವರ ರಸಿಕ ಸಹೃದಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುಘಲರ ಕಾಲದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಮಾಣದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪ್ರಭಾವವು ಆಗಿದ್ದು ಈ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೂಡಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಮುಘಲ್ ಮಿನಿಯೇಚರ್

ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಲವು ಖ್ಯಾತ ವಿದೇಶೀ ಕಲಾವಿದರು (ಉದಾ: ರೆಂಬ್ರಾಂಟ್) ಅನುಕರಿಸಿದುದೂ ಇದೆ. ಮುಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪಂಚಾಂಗ ಹಾಕಿದ್ದ ಬಾಬರ್ ಪರ್ಸಿಯನ್ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿ. ಹುಮಾಯೂನನು ಪರ್ಸಿಯದಲ್ಲೇ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷವಿದ್ದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದನು. ದಾರ್ಶನಿಕನಾಗಿದ್ದ ಉದಾತ್ತ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಅಕ್ಬರನ ಕಾಲವಂತೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸ್ವರ್ಣ ಯುಗ. ಸ್ವತಃ ಅಕ್ಬರನೂ ಚಿತ್ರಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಯಾಗಿದ್ದ. 'ಐನ್-ಈ-ಅಕ್ಬರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಮಾತುಗಳಿವೆ. "ಕಲಾವಿದ ದೇವರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಾಣುವ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ. ಪವಿತ್ರ ಖುರಾನಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವೆ?" ಎಂದು ಆತ ಉದ್ಗರಿಸಿದುದಿದೆ. ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿ ತಂದ 150 ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ಅವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದರು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶೋಭನ ಲೇಖನ (Calligraphy)ಕ್ಕೆ ಪರಿಮಿತವಾದ ಮುಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅರಳಿದುದು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಂದ. ಅಕ್ಬರನೂ ಇದರ ಮಹಾ ಪೋಷಕನಾಗಿದ್ದನು. ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು 'ರಝ್ಮ್ ನಮ್ಹಾ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿ ಸಚಿತ್ರ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಯಿತು. 'ಯೋಗವಾಸಿಷ್ಠ', ಪರ್ಸಿಯನ್ ಸಂತರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ 'ನಫಹತ್-ಅಲ್-ಉನ್ಸ್' ಮಹಮ್ಮದ್ ಪೈಗಂಬರ್‌ರ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಅಮಿರ್ ಹಮ್ಜಾರವರ ವೀರಕತೆಗಳ 'ಹಮ್ಜಾ ನಮ್ಹಾ' ಇವೆಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಾದರೆ 'ತುತೀ ನಮ್ಹಾ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಅದ್ಭುತ ಗ್ರಂಥ.

ಚಿಕಣಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚಿದುದು. ಪ್ರತಿಮಾಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ (Portrait painting) ಆರಂಭವಾದುದು ಅಕ್ಬರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಅಕ್ಬರನೇ ಸ್ವತಃ ರೂಪದರ್ಶಿಯಾಗಿ (Model) ಕೂತು ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿಕೊಂಡುದುಂಟು.

ಜಹಾಂಗೀರ ಮಹಾ ರಸಿಕ. ಅವನ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಯುವರಾಜನಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಅವನು ಇರಾಣದಿಂದ ಅಕಾರಿಝಾ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ತನ್ನ ಖಾಸಗಿ ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಅವನ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೆಸೂಯಿಟ್ ಕಲಾವಿದರೂ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಜಹಾಂಗೀರನ ಅನೇಕ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಮಾಕೃತಿಗಳೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ರಸಿಕತೆ, ಭಾವುಕತನ, ಪ್ರೇಮಗಳೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತ.

ಮುಘಲ್ ಅರಸರು ಮಹಾ ಪುಷ್ಪಪ್ರಿಯರು. ಅರಳಿದ ಕೆಂಪು ಗುಲಾಬಿ, ಮಲ್ಲಿಗೆ, ದಾಸವಾಳ, ಸೇವಂತಿಗೆ, ಸಂಪಿಗೆ, ಬುಗಡಿ, ಐರಿಸ್, ಡೈಸಿಸ್, ಪೊಪ್ಪೀಸ್ ಮೊದಲಾದ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶೀಯ ಹೂವುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಘಲ್ ಆಸ್ಥಾನ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾದಿರ್-ಉಲ್-ಅಸ್ರ ಉಸ್ತಾದ್ ಮನ್ಸೂರನೆಂಬ ಕಲಾವಿದನು ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೂಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡಿದ್ದನು (ಮನ್ಸೂರ್ ನಕಾಶ್). ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ್ಣ ಚಿತ್ತಾರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವಿನ್ಯಾಸ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕ.

ಷಾಜಹಾನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದುದು ಕಡಿಮೆಯೆ. ಔರಂಗಜೇಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಸ್ವತಃ ಔರಂಗಜೇಬ ಕಲಾದ್ವೇಷಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆತನ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಅಂದಿನ ಮುಘಲ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಭಿಚಾರ, ನೃತ್ಯ, ಕುಡಿತ ವಿಷಯಗಳೇ ವಿಪರೀತವಾಗಿದ್ದವು.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪು

ದಕ್ಷಿಣದ ಶೈಲಿಗಳ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆ, ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆದಿರುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಚಾಲುಕ್ಯರು ದಕ್ಷಿಣವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಬಾದಾಮಿ ಅವರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಕಾಕತೀಯ ವಂಶದ ಚಾಲುಕ್ಯರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರೂ ಹಿಂದೂ ರಾಜರೇ ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಘಾತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಡೆದುದು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿ ಪಡೆದ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಶೈಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿ ದೆಹಲಿಯನ್ನಾಳುವಾಗ ಕವಿ, ಸಂಗೀತಗಾರ ಅಮೀರಖುಸ್ರು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ. ಆತ ಪರ್ಷಿಯದಿಂದ ಕಾಗದವನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಕಿದನು. ದೇವಗಿರಿಯ ರಾಮದೇವ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿಯ ಸಾಮಂತನಾಗಿದ್ದ. ರಾಮದೇವನು ಖಿಲ್ಜಿಗೆ ಬರೆದು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ.

ಅಮೀರಖುಸ್ರು ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳ (ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1301) ಸಚಿತ್ರ ಪುಸ್ತಕವೊಂದು ಬಿಜಾಪುರ ಮ್ಯೂಜಿಯಮಿನಲ್ಲಿದೆ. ಪರ್ಷಿಯನ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಏಳೆಂಟು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥ ಅರೆಬಿಕ್ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ, ನೆಸ್ಟೋರಿಯನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಬಹುಶಃ ದೆಹಲಿಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ತರಿಸಿಕೊಂಡ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನರಿಗೂ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ಅವರೂ ಮಾಡಿಸಿರಬೇಕು. ಯಾದವರ ದೇವಗಿರಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಸುಲ್ತಾನರು ದೌಲತಾಬಾದ್ ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದರು. ಇದರ ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಹಳ್ಳಿ ಕಾಗಝಿಪುರ. ಇಲ್ಲಿ ಕೈಯಿಂದ ಕಾಗದ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ದಕ್ಷಿಣದ ಅಹಮ್ಮದನಗರ, ಬಿಜಾಪುರ, ಗೋಲ್ಕೊಂಡ, ಬೀದರ, ಗುಲ್ಬರ್ಗ, ಸುಲ್ತಾನರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಹಿಂದೂ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಘಲ್ ಪ್ರಭಾಮಿಶ್ರಿತ ಈ ಕಿರು ಗಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಂಗೀತ, ಪ್ರೇಮ ವಿಷಯಕವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗಡುಸಾದ, ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ವರ್ಣನೆ ಹೆಚ್ಚು. ಕೆಲವಡೆ ಚಿನ್ನದ ವರ್ಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ದಕ್ಖಣೀ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಬರೇ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು. ಉಡುಪಿನಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಾಲಿತ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಮುಘಲ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ದಕ್ಖಣೀ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಗವನಿಸಬಹುದು. ಬಿಜಾಪುರ ಮತ್ತು ಅಹಮ್ಮದನಗರದ ಅರಸರು ಪರ್ಷಿಯದ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ನೇಮಿಸಿರಲು ಸಾಕು. ಬಿಜಾಪುರದ ಆದಿಲ್ ಷಾ ರಾಜವಂಶ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ರವಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ ಕೆಲವು ಇವೆ. ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಆದಿಲ್ ಷಾ ಸ್ವತಃ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ಕವಿತೆಗಳ ಸಚಿತ್ರ ಪುಸ್ತಕ 'ಕಿತಾಬಿ ನೌರಸ್'ನಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗರಾಗಿಣಿಯ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಆದಿಲ್ ಷಾಹಿ ವಂಶದ ಕೊನೆಯ ಅರಸ ಅಲಿ ಆದಿಲ್ ಷಾ 11 ಕೂಡ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ, ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಅರೆಬಿಕ್ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಿಂದಿ-ಉರ್ದು ಹಸ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಗುಲ್ಶಂ-ಎ-ಇಶ್ಕ್', 'ಅಲ್ಲಿ ನಾಮಾ', 'ಮಧುಮಾಲತಿ' ಬಿಜಾಪುರದ ದಿ। ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಶೈಲಿಯ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ಆಫ್ ವೇಲ್ಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿವೆ.

ಮುಘಲರ ದಂಡಯಾತ್ರೆಯಿಂದ ಗೋಲ್ಕೊಂಡ, ಹೈದರಬಾದುಗಳ ಕಲೆ ನಾಮಾವಶೇಷವಾಯಿತು. ಅಳಿದುಳಿದುದನ್ನು ನಾವು ಇಂದು ಸರಿಯಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿ ಇಟ್ಟಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವಾಗ ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸ, ಮೆಚ್ಚಿಕೆ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಶೋಧದ ಮಾತು ದೂರವೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಧವಲಗ್ರಂಥಗಳು

ಜೈನಕಾಶಿ ಮೂಡಬಿದ್ರೆಯ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಧವಲಗ್ರಂಥಗಳ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದವರು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು. ಧವಲ, ಜಯಧವಲ, ಮಹಾಧವಲ-ಇವು ಜೈನರ ಪುರಾತನ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಅವುಗಳ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೂಡಬಿದ್ರೆ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಜೈನರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ತಾಡವಾಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಹುವರ್ಣ ಚಿತ್ರ ಬರೆದ ಈ ಕಲೆ ಅದ್ವಿತೀಯ. ಸುಮಾರು 12ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಈ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಕನ್ನಡ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಕಂಠದಿಂದ ಕೊರೆದು ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿಸುವ ಬದಲು ಲೇಖಣಿಯಿಂದ ಬರೆದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ಆಫ್ ವೇಲ್ಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿರುವ 'ಕಲ್ಪಸೂತ್ರ' 'ಕಲಕಾಚಾರ್ಯಕಥಾ' ಗ್ರಂಥಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಧವಲಗ್ರಂಥಗಳು 200 ವರ್ಷ

ಹಿಂದಿನವು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಅಭಿಮಾನ ಪಡಬಹುದಾದ ವಿಷಯ. ಓಲೆಯ ಗಾತ್ರ 66 1/2 ಸೆಂ.ಮೀ. (24 1/2 ಇಂಚು) ಉದ್ದ 7 ಸೆಂ.ಮೀ. ಅಗಲ (2 3/4 ಇಂಚು). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು 4 ಇಂಚು x 2 1/2 ಇಂಚು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಜೈನ ತೀರ್ಥಂಕರರು, ಯಕ್ಷಯಕ್ಷಿಯರು, ಮುನಿಗಳು, ಪರಿವಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಕ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ರೂಢಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ.

ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಕೆಂಪು, ಪಸಿಪಸಿರು, ಕಪ್ಪು, ಗೋಪಿಯಂಥ ಕೆಲವು ಚಪ್ಪಟೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದವು. ಕೆಲವೆಡೆ ಛಾಯಾಂತರವಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದ ವಿಧಾನದಂತೆ ಚಪ್ಪಟೆ ವರ್ಣವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ರೇಖೆಗಳು ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವೂ ಸಮರ್ಥವೂ ಆಗಿವೆ. ತೀರ್ಥಂಕರರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮೈಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜಿನಪುರಾಣಗಳ ವಸ್ತುವಿವರಗಳಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸುಂದರ, ಲಲಿತ. ಕೆಲವೊಂದು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬದಲು ಜ್ಯಾಮಿತಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ್ಲಿ ಹೂವಿನ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ರಂಗು ಕಂಡರೆ ಅಫಘಾನಿಸ್ತಾನದ ಬಾಮಿಯಾ ಕೊಳ್ಳದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲೇ ಅಭ್ಯಾಸವಾದುದು ಕಡಿಮೆ. ದಿ। ಡಾ। ಮೋತಿ ಚಂದ್ರ, ಶ್ರೀ ಕಾರ್ಲ್ ಖಂಡಾವಾಲಾ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದವರೇ ವಿರಳ. ಮೂಲಕೃತಿಗಳ ವರ್ಣ ಪ್ರತಿ ಕೃತಿಗಳು ಮುಂಬಯಿ, ದೆಹಲಿ, ಬನಾರಸು ಮೊದಲಾದೆಡೆ ಒಂದೆರಡು ರೂಪಾಯಿಯಷ್ಟು ಅಗ್ಗದ ಬೆಲೆಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಂಡು, ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುವ ಸಹೃದಯತೆಯನ್ನಾದರೂ ನಾವು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಶೈಲಿ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮೈಸೂರು ಚಿತ್ರಗಾರರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನಾ ಕಾರ್ಯ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಈ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮರೆಯಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ದೇಶೀಯ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರಕುವುದು ದುರ್ಲಭವಾಗಿದ್ದಿತು. ಬಹುತೇಕ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಹ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತದ ಕಲಾ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂಗಾಳಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಲೆಯ ಚಳುವಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಬಹುಮಂದಿ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಬಂಗಾಳಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಲೆಯ ಶೈಲಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಲೇಡಿ ಹೆರಿಂಗ್ ಹ್ಯಾಮ್, ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್ ಹಾಗೂ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ಉತ್ತೇಜನದಿಂದ ಭಾರತೀಯತ್ವ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಾರರು ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅಜಂತಾ ಗುಹಾಂತರ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ 9ನೇ

‘ಉದಯವಾಣಿ’ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ, 1992

ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ದೇಶೀಯ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲೆಯ ಅಂತರಾರ್ಥದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾದರು. ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮೆರೆದ ನೈಜಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ 18ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ 20ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಕಲಾ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾದ ದೃಗ್ಗೋಚರ (Prespective) ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮನೋ ದೃಗ್ಗೋಚರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾರಿದರು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಯ ಅಲಂಕರಣ ಶೈಲಿಗಳು ಸಹ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಚಿತ್ರಕೃತಿ ರಚನೆ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳಿಗಿಂತ (Three Dimension) ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳ (Two Dimension) ಕೃತಿಗಳು ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಈ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯತ್ವದ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಚಾಲುಕ್ಯರು, ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರು, ಹೊಯ್ಸಳರು, ವಿಜಯನಗರ ರಾಜರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಶೈಲಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ 16ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ 20ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು.

ವಿಜಯನಗರದ ಪತನವಾದ ಮೇಲೆ ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರರು ತಮ್ಮ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ರಾಜ್ಯಗಳ ಪಾಳೆಗಾರರು ಹಾಗೂ ರಾಜರುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶೈಲಿಯವರು ದಕ್ಷಿಣ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಒಂದನೆಯದು ವಿಜಯನಗರದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಅರಸು ಮನೆತನದ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಸ್ರಾರು ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರಕಿ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದು ತಂಜಾವೂರು ಹಾಗೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಸಣ್ಣ ಪಾಳೆಗಾರರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ

ಸೇರಿದ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಕ್ರಮೇಣ ತಂಜಾವೂರಿನ ಶರಭೋಜ ವಂಶಸ್ಥರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು.

ಚಿತ್ರಗಾರರ ವಂಶ

ಸೋಮ ವಂಶ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಮನೆತನದವರು ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಕಡೆಯಿಂದ ಬಂದವರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ನಿಮಿಷಾಂಬ ದೇವಿಯ ಭಕ್ತರು. ಈಗ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಕೆಲವು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದೆರಡು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ನಿಮಿಷಾಂಬ ದೇವಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿವೆ. ಸೋಮ ವಂಶ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗೌರವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಇನ್ನು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. 17-18ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಥಿರತೆ ಮೂಡಿದ ಕಾಲ. ಆದರೂ ಮೈಸೂರು ಅರಸರು ಮತ್ತು ಅವರ ಕಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಪಾಳೆಗಾರರು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರರಿಗೆ ನಿರಂತರ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಪಾಳೆಗಾರರು ಕಲಾ ಪೋಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಶೈಲಿಯ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನದವರು ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಮೂಲದವರೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ನಗರ ಪಾಳೆಗಾರರು ಸಹ ಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನಿತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಚನ್ನಪಟ್ಟಣ, ಆನೆಗೊಂದಿ, ಪೆನುಗೊಂಡೆ, ಮಧುಗಿರಿ, ಹಾಸನ ಪಾಳೆಗಾರರು ಸಹ ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ.

ಕೃತಿ ರಚನಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನೆಲೆ

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆ ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಾದಾಮಿಯ

ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ನಂತರ ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿದ್ದರಿಂದ ಮೂಡಬಿದರೆ, ಹಳೆಬೀಡು ಮತ್ತಿತರ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ಪಡೆದ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಇತಿಹಾಸ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹಂಪಿಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಸ್ಥಾನ, ಲೇಪಾಕ್ಷಿಯ ವೀರಭದ್ರ ದೇವಾಲಯ, ತಾಡಪತ್ರಿಯ ಅನೇಕ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು, ಹಿರಿಯೂರು, ಸಿರಾ, ಯಡಿಯೂರು, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ವಿಜನಗರದ ನಂತರದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ, ನರಗುಂದ, ನಿಪ್ಪಾಣಿ, ರಾಯಚೂರು, ಸೀಬಿ, ಹರದನಹಳ್ಳಿ, ಮೈಸೂರು, ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳ ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು, ಮಧುರೆ, ಪದ್ಮನಾಭಪುರಂ, ಗುರುವಾಯೂರು, ತಿರುವನಂತಪುರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅನೇಕ ಅರಮನೆ ಗುರುಮನೆಗಳಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ದೇವಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅಲಂಕರಿಸುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕೇವಲ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಕಾರರು ಕ್ರಮೇಣ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಅನಂತರ ಹಸ್ತನಿರ್ಮಿತ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಗಾಜುಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಕೇವಲ ಹಲಗೆ, ಬಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಕಾಗದದ ಮೇಲಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಾಜಿನಿಂದ ಸಂರಕ್ಷಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಹಿಂಭಾಗದ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ದೂರಪ್ರಾಚ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಿಯ ಗಾಜಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮದ್ರಾಸ್ ಪಟಗಳೆಂದು ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತು

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಮಾಜದ ಭಾವನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಅರಮನೆ ಗುರುಮನೆಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದವರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭುಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಂತೆ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಪುರಾಣ, ಪುಣ್ಯ ಕಥೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ದೇವಿ ಭಾಗವತ, ಭಾಗವತ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರತಕ್ಕ ಕಥಾ ವಿವರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

19ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಹ ಚಿತ್ರಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ಶುರುವಾದ ನಂತರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾವಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಗ್ರಂಥಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಧಾರಗಳು

ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇತಿಹಾಸಯುಗದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಏಳನೇ ಶತಮಾನದ ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ, 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಸೋಮೇಶ್ವರನ 'ಅಭಿಲಾಷಿತಾರ್ಥಚಿಂತಾಮಣಿ', ಜೈನಧರ್ಮದ 'ಧವಳ', 'ಮಹಾಧವಳ' ಹಾಗೂ 'ಜಯಧವಳ' ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು 'ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ' ಕೃತಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ 17ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಮ್ಮಡಿ ಬಸಪ್ಪ ನಾಯಕನಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಶಿವತತ್ತ್ವ ರತ್ನಾಕರ'

2 ಕೃತಿಯ ಅರಸಿಯ ಕಲ್ಲೋಲದ ಎರಡನೇ ತರಂಗದಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರಕ' (ಚಿತ್ರಕಾರ) ಕುರಿತಾದ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸರಾದ ಶ್ರೀ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಎರಡು ಉನ್ನತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಭರತ' ಮತ್ತು 'ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ' ಗ್ರಂಥಗಳು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಕಾರರು

ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ 19ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭುಗಳಿಗೆ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಿದ್ದದು ಚಿತ್ರಕಾರನ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದಿತು. ಇದರಿಂದ ಅನೇಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಹೆಸರು ಸಿಗುವುದು ದುರ್ಲಭ. ಆದರೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಾರರು ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನಮೂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅವಧೂತ ಪಾಪಣ್ಣ, ಕವಿಕೃಷ್ಣ, ಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಚೆನ್ನಕೃಷ್ಣ, ತಿಮ್ಮರಾಯಪ್ಪ, ತಿರುಪಳಯ್ಯ, ದೊಡ್ಡನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ನಗುವನಹಳ್ಳಿ ನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಮೇಸ್ತ್ರಿ ಲಕ್ಷ್ಮಯ್ಯ, ರಂಗಯ್ಯ ಮೊಕ್ತೇಸರ ತಿಪ್ಪಣ್ಣ, ಯುಲ್ಲೈಯ್ಯ, ರಂಗಯ್ಯ, ರಾಮಾಂಜಿ, ವೀರಣ್ಣ, ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬ, ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಸುರಪುರದ ಶಂಕರ ಉಳ್ಳೀಖಾರ್ಹರು. ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಜಾವಗಲ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಕಾರಿಪುರದ ತಿಪ್ಪಾಜಿ ಚಿತ್ರಗಾರ್‌ರವರು ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅದ್ವಿತೀಯ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ತಂದೆ ದುರ್ಗದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಹಾಗೂ ಮಧುಗಿರಿ ಲಿಂಗಪ್ಪನವರು ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು

ಸೋಮವಂಶ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನದವರು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ

ಶ್ರೀ ವೈ. ಸುಬ್ರಮಣ್ಯರಾಜು ಮತ್ತು ಅವರ ಮಕ್ಕಳಾದ ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರರಾಜು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಾನಂದರಾಜು ಹಾಗೂ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಾದ ರಾಜವೀರ್ ಹಾಗೂ ರಾಣಿರೇಖ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ. ನರಸೀಪುರದ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮು ಮತ್ತು ಅವರ ಮಕ್ಕಳು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮೈಸೂರಿನ ಶ್ರೀ ರಾಮನರಸಯ್ಯ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಯುವ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಶ್ರೀಮತಿಗಳಾದ ನೀಲಾಪಂಚ್, ವಿನೋದ, ಪದ್ಮಾಹಬ್ಬಿಕರ್, ಸುಶೀಲಾದೇವಿ, ಹೇಮಲತಾ, ಪ್ರಭಾಮಲ್ಲೇಶ್, ಉಷಾರಾಜ, ರೇಣುಕಾ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಅಪ್ಪಾಜಯ್ಯ, ಶ್ರೀನಿವಾಸಚಾರ್ಯ, ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಟಿ.ಡಿ. ಸುರೇಶ್ ಈ ಶೈಲಿಯ ಹೊಸ ರೂವಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರಸ್ವತಿ ಬಸವರಾಜ್‌ರವರು ಈಗ ಅಮೇರಿಕಾ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಕಾರರಾಗಿ ನೆಲಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೃತಿ ರಚನಾ ವಿಧಾನ

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ಥಳೀಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಳು ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಗೆ ಇಂಬು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಮರದ ಹಲಗೆ ಮೇಲೆ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಅದಾದ ನಂತರ ಕೈಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು.

ಮೊದಲು ಮರದ ಫಲಕವಾಗಲಿ, ಕಾಗದವಾಗಲಿ ತಯಾರಾದ ನಂತರ ಸೀಸದ ಕಡ್ಡಿ ಅಥವಾ ಕುಂಚದಿಂದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಮೇಲೆ ವಿಷಯದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ವರ್ಣಗಳ ವಿಂಗಡೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಲಂಕರಣ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಲಾವಿದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಉಬ್ಬೆತ್ತಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕುಂಚದ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಬ್ಬಿನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ರೇವಣ ಚಿನ್ನಿ ಹಾಲು, ಸಫೇದ ಹಾಗೂ ಮರವಜ್ರದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರೆದು ಮುಲಾಮನ್ನು (ಮಕ್ಕಿ ಸಫೇದ) ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭಾಗ ಒಣಗಿದ ನಂತರ ಬಂಗಾರದ ರೇಖನ್ನು ಅಂಟಿಸುವ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬೆಲ್ಲದ ನೀರನ್ನು ಸವರುತ್ತಾರೆ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಫಲಕವನ್ನು ಮಾಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹಿಮ ಬೀಳುವಂತೆ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಗಂಟೆಯ ಕಾಲ ಇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿಸಿಲು ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುವ ಮೊದಲು ಬಂಗಾರದ ರೇಖನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಬೇಕಾದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗಾಳಿ ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ಬೆಳಗಿನ ಸಮಯ ಸೂಕ್ತ. ಬಂಗಾರದ ರೇಖು ಶುದ್ಧ ಅಪರಂಜಿಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ತೆಳುವಾದ ಹಾಳೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಬಂಗಾರದ ರೇಖು ಅಂಟಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಇತರ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಅದರ ಮೇಲೆ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅಂಟವಾಳದ ಕಾಯಿಯ ನೀರನ್ನು ಸವರಬೇಕಾಗುವುದು.

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಉಬ್ಬೆತ್ತಿನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಹುಣಸಿನ ಬೀಜದ ಸರಿ ಮತ್ತು ಹಸಿ ಸುಣ್ಣದ ಪುಡಿಯ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಮುಲಾಮನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಕೆಲವು ಸಲ ಮುತ್ತು, ರತ್ನ ಮತ್ತು ಬಂಗಾರದ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಅಂಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಬಂಗಾರದ ಹೊಳಪು ಮಾಡಿದ ಬೆಳ್ಳಿ ರೇಖುಗಳನ್ನು ಅಂಟಿಸಿ ಗಜ್ಜುಗದಿಂದ ಆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತಿಕ್ಕಿ ಹೊಳಪು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಿಗೆ ಸೇರದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅಲಂಕರಣ ಭಾಗಗಳು ಚುಕ್ಕಾಣೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತಂಜಾವೂರು ಚಿತ್ರಗಳ ನವನೀತಕೃಷ್ಣ, ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ವಿಠೋಬಾ, ಕೋದಂಡರಾಮ, ಸಂತ ರಾಮದಾಸ್, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ವೆಂಕಟರಮಣಸ್ವಾಮಿ, ರಂಗನಾಥಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತಿತರ ಕೆಲವೇ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕೊಡುಗೆ

1960ರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ತನ್ನ ಧ್ಯೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ದಿವಂಗತ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಜಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲರವರ ಆಶಯದಂತೆ ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ 1970ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಏರ್ಪಡಿಸಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಿತು. ಅದರಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅನೇಕರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಕೆಲವನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿ ಪಡೆಯಲಾಯಿತು. ಇಂದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿದೆಯೆಂದರೆ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಮಾತು. ಈ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಭಾರತದ ಉತ್ಸವ, ಲಂಡನ್, ವಾಷಿಂಗ್‌ಟನ್ ಹಾಗೂ ಮಾಸ್ಕೋ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆವಾಗ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಎರವಲಾಗಿ ನೀಡಲಾಗಿದ್ದಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಂತರ ಆ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ವಾಪಸ್ಸು ಬಂದಿವೆ.

ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಶ್ರೀ ವೈ. ಸುಬ್ರಮಣ್ಯರಾಜುರವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಈ ಕಲಾಶೈಲಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. 1970ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗವು ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿದೆ. ಅನೇಕ ಪರಿಣಿತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನೋಪಾಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಜರುಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗೆ ಉಚಿತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಅನಿವಾಸಿಗಳು ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿಗೆ

ಭೇಟಿ ಇತ್ತು ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೊಂಡುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಇಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡು ಅಲಂಕರಿಸಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಬೇಡಿಕೆಯಿಂದ ಈ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಹ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಗಳ ಮಹತ್ವ

1930ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನು ತಾನೇ ಸ್ವತಹ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಪರಪಾಠವಿದ್ದಿತು. ಖನಿಜಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಧಾತುಗಳಿಂದ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕೌಶಲ್ಯ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಾದ್ದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೇ ವರ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದರು ಉತ್ತಮ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಯೋಜನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ "ಸ್ಥಳದ ಉಪಯೋಗ" (Space)ವನ್ನು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅಳತೆಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಚಿತ್ರವು ತಯಾರಾದ ನಂತರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅತಿಮಾನವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕುಂಚಗಳ ತಯಾರಿಕೆ

ಸಾಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕುಂಚಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕುಂಚಗಳಿಗೆ

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಳಿಲು ಕೂದಲನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಿದಿರು ಅಥವಾ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮರದ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಕುಂಚಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕನಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಮೇಣ ಸವರಿದ ದಾರದಿಂದ ಅಳಿಲು ರೋಮಗಳನ್ನು ಕಡ್ಡಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಅಳವಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೇಲೆ ದಾರವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ರೋಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕುಂಚಗಳ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೂ ಕೂಡಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಕಲಾವಿದನು ರೇಖೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮೇಲ್ಮೈ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ವರ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕುಂಚದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಚನ್ನು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತಿ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಮುಂದಿನ ಯೋಜನೆಗಳು :

1. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ವೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಒಂದು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು.
2. ಸಾಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಇತರ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಶೋಧನ ವಿಭಾಗವನ್ನು ತೆರೆಯುವುದು.
3. ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಲು ಶಾಶ್ವತ ಯೋಜನೆ.
4. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳಾಗಿ ಹೊರತರುವುದು.

ಜನಪದ ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪ ಕಲೆ

ಜೀ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯ

ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುದಗೊಳಿಸಿ ಅವನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎತ್ತರ ಎತ್ತರಕ್ಕೊಯ್ದು ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡ, ಹದವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸದಾ ತೊಳಲುವ ಮಾನವ ಕಲೆಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಸೌಖ್ಯ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳು ದೊರೆಯದಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಲು, ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಲು, ಒಳ್ಳೆಯದರ ಕಡೆ ಅವನು ಸದಾ ಆಲೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಕಲೆ ಒಂದು ಚಿರಂಜೀವಿಯಂತೆ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶರೀರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಆಹಾರ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೋ ಮನಸ್ಸಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಲೆ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ.

ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅರಳಿ ನಿಲ್ಲುವ ಇದು ಅವನ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಹಗುರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ, ಶ್ರಮವನ್ನು ಮರೆತು ಕೆಲಕಾಲ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುವಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅವನಿಗೆ

'ಜನಪದ ಕಲಾವಿಹಾರ', ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, 1984

ಸಹಾಯಕ. ಅದು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು, ಚಿತ್ರದ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು, ಶಿಲ್ಪದ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು, ಕುಣಿತದ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಂತೆ, ರೂಪುಗೊಂಡು ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಬಹುದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸರಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದ. ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ, ಮೀನುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ವೃತ್ತಿವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ, ಮನೆಗೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಾಧನೆಯ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಗೂ ಕಲೆಯ ಮೆರುಗು ಬೇಕಾಯಿತು. ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಕೂರಿಗೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಡೆದುಕೊಂಡ; ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ ಆಯುಧ ವಿಶೇಷಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ; ಮೀನುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಲೆಗಳನ್ನು, ಕುಳಿಗಳನ್ನು, ದೋಣಿಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಿದ. ಇವಲ್ಲದೆ ಮನೆಯ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳನ್ನು, ತನ್ನದೇ ಆದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿದ; ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಗಳನ್ನು ಗುಡಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ. ಮನೆಯ ಕಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಿತ್ತಿದ. ಹಾಕುವ ಬಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿದ. ಅವನ ಹಾಡು, ಕತೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟು ಎಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯಾಯಿತು. ಅವನೂ ನಲಿದ; ಇತರರನ್ನೂ ನಲಿಸಿದ. ಮೊದಲು ಸರಳವಾದ ಕಲೆಗಳು ಕಾಲ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿ ವಿಕಾಸವಾದಂತೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಗಳಾದವು. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಂತೆಯೇ ಪ್ರೌಢ ಕಲೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಬಂದು ಉನ್ನತ ಕಲೆಗಳೆನಿಸಿದವು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ, ಪ್ರೌಢ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಪ್ರೌಢ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಪ್ರೌಢ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ತಾಯಿ ಬೇರು ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅನಂತಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದುಬಂದ ಜನಪದ ಕಲೆಯ ತೆಕ್ಕೆಯಿಂದಲೇ ಉನ್ನತ ಕಲೆಗಳು ಸಿಡಿದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅವು ನಗರಗಳಂತೆ, ಪಟ್ಟಣಗಳಂತೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಉದ್ಯಾನಗಳಂತೆ ಶೋಭಿಸಿದರೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಗಿರಿವನ ಶೋಭಿತೆಯಾದ ನಿಸರ್ಗದಂತೆ ಅನಂತ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರೌಢ ಕಲೆಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಂತೆ,

ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಆದಿವಾಸಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡತೊಡಗಿ ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ನೈಜ ಆವರಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಅವುಗಳ ಬೇರು ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತಿವೆ ; ಮರೆತು ಹೋಗಿವೆ.

ಜನಪದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಆರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ೧) ವಸ್ತುರೂಪದ ಕಲೆ ೨) ವರ್ಣರೂಪದ ಕಲೆ ೩) ಪ್ರದರ್ಶನರೂಪದ ಕಲೆ ೪) ನೃತ್ಯರೂಪದ ಕಲೆ ೫) ಅಭಿನಯರೂಪದ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ೬) ಗಾನರೂಪದ ಕಲೆ. ಪ್ರೌಢ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತಾದಿಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ; ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುರೂಪದ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಣರೂಪದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ವಸ್ತುರೂಪದ ಕಲೆ ಜನಪದ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಕಂಬಸಾಲು ಮನೆಗಳು ಈಗ ವಿರಳವಾಗುತ್ತಿವೆ. ತೊಟ್ಟಿಯ ಮನೆಗಳು, ಮಾಳಿಗೆ ಮನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಗೃಹನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳು. ಮನೆಗಳಿಗೆ ಹೊರಜಗಲಿ ಅಂಗಳವನ್ನಿಟ್ಟು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಂಬಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಕೆತ್ತನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಅಭಿರುಚಿ ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲುವಾಡಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಧಾರಣ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲೂ ಬಳ್ಳಿವರಸೆಯಿಲ್ಲದ ಗಿಣಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕಮಲವನ್ನು ಕಡೆದು ಅದರ ಕರ್ಣಿಕೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹಿತ್ತಾಳೆ ಗುಬ್ಬಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆಗಳ ಮುಂಬಾಗಿಲ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಎದುರಿಗೆ ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತೀ ಗೂಡು. ಗೋಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಂಬದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಅದರ ಬೋದಿಗೆ ಬರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗೂಡನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರ ಎರಡು ಕಡೆಯೂ ಮೆಟ್ಟಿಲು

ಮೆಟ್ಟಿಲಾಕಾರದ ಹಸೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಅದರ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಗಿಣಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆಯ ಗೋಡೆಗೆ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣು ಗಾಜುಮಾಡಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾದಾ ಮನೆಗಳ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅಪೂರ್ವ ಗೃಹನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ.

ಗುಡಿಗೋಪುರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮವರು ಒಳ್ಳೆಯ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ದೇವಾಲಯಗಳ ಶೈಲಿ ಅಪರೂಪವಾದುದು. ಗಾರೆಯ ಗಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಪೂರ್ವ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಈಗಲೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ದೇವಾಲಯದ ಗೋಪುರ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಣ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಕಿರಿದಾದ ಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ದೈವಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಳಗೆ ಸುಂದರವಾದ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಜಾರದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯ ರಕ್ಷಕರಾದ 'ಭೂತ'ಗಳ ಬೃಹದ್ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿವೆ. ನೆಲದಿಂದ ಛಾವಣಿಯ ವರೆಗಿನ ಈ ಭಯಂಕರ ರಾಕ್ಷಸ ಮೂರ್ತಿಗಳು ದೇವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಪರಿಹಾರಾರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಬೆಳ್ಳೂರು, ತುರುವೇಕೆರೆ, ತಿಪಟೂರು ಸುತ್ತಿನ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಭೂತಗಳ ಭಯಂಕರ ಸ್ವರೂಪ ಎದೆನಡುಕವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಅಳೀಸಂದ್ರದ ಕೋಡಿಮಾರಮ್ಮ, ಬೆಳ್ಳೂರಿನ ದೊಡ್ಡಮ್ಮ, ನಾಗಮಂಗಲದ ಸಮೀಪದ ಹುಲಿಕೆರೆ ಯಮ್ಮ, ತಿಪಟೂರು ಸಮೀಪದ ಬಿದರೆಯಮ್ಮ ಈ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದ ಇಂಥ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗೀಗ ಇವುಗಳ ರಕ್ಷಣೆಯತ್ತ ಗಮನವೀಯದೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ, ಮುರಿದ ಕೈ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರಿಲ್ಲದೆ ಇವು ಅನಾಥವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಒಂದೇ ಆಕೃತಿ ಉಳಿದು, ಮತ್ತೊಂದು ನಾಶವಾಗಿದೆ.

ಮನೆಗಳು ದೇವಾಲಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಊರ ಹೊರಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರನವಮಿ ಮಂಟಪಗಳು, ಹುಸ್ಸಿಯ ಕಟ್ಟೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಾವಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ನೈಜ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸೋಪಾನಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು

ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೊಳಗಳ ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಂಟಪಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಚಚ್ಚೌಕವಾದ ಕೊಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಕೊಳಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆ ಊರನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಊರ ಸುತ್ತಲೂ ಮನೆಗಳು ಸೇರಿದಂತೆ ಕೋಟೆಯುಗೋಡೆ. ಒಂದೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲು. ಊರ ನಡುವೆ ದೇವಾಲಯ. ರಾತ್ರಿ ಕೋಟೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಯಾರಿಗೂ ಪ್ರವೇಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಈಗ ಊರಿನ ಇಂಥ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮುರಿದುಬಿದ್ದ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ಈಗಲೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಮನೆಗಳಂತೆಯೇ, ಕೊಳಗಳಂತೆಯೇ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ಸೋಮಗಳು, ಸಿಡಿಗಳು, ತೇರುಗಳು, ಕುರ್ಜಗಳು, ಕಳಸಗಳು, ಕನ್ನೆಕರಡಿಗಳು ಈ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಪೂರ್ವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಳಸಗಳ ಮೇಲೆ, ಹಸೆಯ ಮಣೆಗಳ ಮೇಲೆ, ತೆವಟಿಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ತಾರಗಳು ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಹಸಿರಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಪಂಚಾರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯ! ಲೋಹ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣಿಗಿಂತ ಮೃದುವಾಗಿತ್ತು. ಯಾವ ಯಾವ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅವರು ಕಡೆದು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವರ ಮೂರ್ತಿಗಳು, ಅವುಗಳ ವಾಹನಗಳು, ಸೋಮಗಳು, ಸೂರ್ಯಪಾನಿ, ಚಂದ್ರಪಾನಿ, ನಿಶಾನಿ ಮೊದಲಾದ ಬಿರುದುಗಳು - ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದು ಪರಂಪರಾನುಗತ ಜನಪದ ಕಲೆಯ ಶೈಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ದೇವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ ನಮ್ಮವರು. ತಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರು. ಕುಟ್ಟಣಗಳು, ಸುಣ್ಣಕಾಯಿಗಳು, ಅಡಕತ್ತರಿಗಳು, ಕತ್ತಿ, ಕಠಾರಿಗಳು, ಲೋಟ, ಚಂಬುಗಳು, ಮಿಳ್ಳೆ, ಬೋಗಣಿಗಳು–ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಕೈವಾಡ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸುಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಲೋಹದ ಡಬ್ಬಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯ. ಪೀಪಾಯಿ ಆಕಾರದ, ಗೋಳಾಕೃತಿಯ, ಕೊಳಗಾಕೃತಿಯ ಡಬ್ಬಿಗಳು; ಅದಕ್ಕೆ ಅಂದವಾದ ಸರಪಣಿ, ಜೊತೆಗೆ ಸುಣ್ಣವನ್ನು

ತೆಗೆಯುವ ಸಣ್ಣ ಲೋಹದ ಕಡ್ಡಿ. ಅಡಕತ್ತರಿಗಳಂತೂ ಕಲೆಗೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ನಾನಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಅಡಕತ್ತರಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಭರಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವಂತೂ ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾಗರು, ಮೂಗುತಿಗಳು, ಓಲೆಗಳು, ಚಿಂತಾಕು, ವಂಕಿಡಾಬು, ದೊಡ್ಡಗುಂಡಿನ ಸರ, ಸಣ್ಣ ಗುಂಡಿನ ಸರ, ಕಾಸಿನ ಸರ, ಅಡಕೆ, ಕಳಾವರ, ಪತ್ತಕಡಕು, ಮುರಾವು, ಕಡಗ, ಕಾಪು, ಕಾಲಂದುಗೆ, ಕಾಲುಸರಪಣಿ, ಪಿಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾದ ಆಭರಣಗಳು ಈಗ ಎಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ? ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಈ ಗಟ್ಟಿ ಆಭರಣಗಳು ಈಗ ಮೂಲೆಯನ್ನು ಸೇರಿವೆ. ನೀಳವಾದ ಜಡೆಯನ್ನು ಹಾಕಿ ಅಥವಾ ಗಂಟನ್ನು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಜಡೆಯ ಕುಪ್ಪೆಯನ್ನು ಕೂರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆ ಈಗ ಮರೆತುಹೋಗಿದೆ. ಡಾಬುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದಾ ಡಾಬು, ಗೆಜ್ಜೆ ಡಾಬುಗಳು ಅಪರೂಪವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಬಳಸುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಟದ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ, ಹರಳುಗುಳಿಮಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೀನಿನ ಆಕಾರ, ಸೋರೆಯ ಕಾಯಿಯ ಆಕಾರ, ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಾಕಾರ ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ. ತೊಟ್ಟಿಲಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬಗೆಗಳಂತೂ ಅಪಾರ. ಕಾಗಡಿಯನ್ನು ಕಡೆಯುವ ಶಿಲ್ಪಿ ಈಗ ಯಾರಿದ್ದಾನೆ ! ಆಧುನಿಕ ಲೋಹದ ತೊಟ್ಟಿಲುಗಳು ಬಂದು ನಮ್ಮ ಅಪೂರ್ವ ಕಾಗಡಿಗಳು ಮೂಲೆಗೆ ಬಿದ್ದಿವೆ. ಕಾಗಡಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಸರಪಣಿಯಂತೆ ಹೆಣೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಕೂರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತೊಟ್ಟಿಲನ್ನು ತೂಗಿದರೆ ಅದು ಝಣ ಝಣ ಎಂದು ನಾದಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಗಡಿಯ ಮೇಲೆ ಮಗುವಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಬಣ್ಣದ ಗಾಜಿನ ಕೊಳವೆಗಳು, ಗಿಣಿಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಮಗು ನೋಡಿ ನಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾಯಿಯ ಜೋಗುಳ, ಗೆಜ್ಜೆಗಳ ನಾದ, ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಗಾಜಿನ ಕೊಳವೆಗಳು ಈ ಸ್ವಪ್ನಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಕ್ಕಳ ಭಾಗ್ಯ ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ!

ಮಣ್ಣಿನ ದೀಪಗಳಲ್ಲಿ, ದೀಪಾಲಿ ಕಂಬಗಳಲ್ಲಿ, ಪೀಠೋಪಕರಣಗಳಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಗೆ, ಪಯಣದ ಬಂಡಿಗಳಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯದ ಸಾಧನಗಳಾದ ಕೂರಿಗೆ, ಸಡ್ಡೆ, ನೇಗಿಲು, ನೊಗಗಳಲ್ಲಿ, ರೋಣಗಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಕೂರಿಗೆ ಬಟ್ಟಲುಗಳಂತೂ ಅಪೂರ್ವ ಕೆತ್ತನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಂಡಿಯ ಕಡಾಣಿ, ಕಡೆಗೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯ!

ಎತ್ತುಗಳ ಕೊರಳ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ, ಕೊಂಬಿನ ಹಣಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಮೈಮೇಲಿನ ಗಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಸೊಗಸು. ಮಲಗುವ ಮಂಚ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಮೂಲ್ಯವಸ್ತು ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು, ನಗದನ್ನು ಇಡುವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟು, ಕಡೆದ ಕಾಲುಗಳು, ಅವುಗಳ ಹೊಳಪು ಈಗ ಎಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ?

ಇನ್ನು ಹೆಣಿಗೆಯ ಸಾಧನಗಳು. ಬಿದಿರು, ಬೆತ್ತ ಹಾಗೂ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ನಾರು ಬೇರು ಬಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕುಕ್ಕೆ, ಕೊಮ್ಮೆ, ಗೂಡೆ, ಮೊರ, ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವು ಈಗ ವಿರಳವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಜನಪದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣರೂಪದ ಕಲೆಯೂ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಗುಡಿ – ಗೋಪುರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣದ ಕೆಲಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯವರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯ ಪೂರ್ಣ ವರ್ಣಮೋಡಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೇವರ ಮರದ ವಾಹನಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಾರ ತನ್ನ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ದೇವಾಲಯದ ಮಣ್ಣಿನ ಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ, ಮರದ ಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಣ್ಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಹಜ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು.

ರಂಗವಲ್ಲಿಯ ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಗರತಿಯರ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯೋದಯಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಸಗಣಿ ನೀರು ಹಾಕಿ, ರಂಗವಲ್ಲಿಯನ್ನು ಬಿಡದವರಾರು ! ನಮ್ಮ ನಗರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕಲೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಹಸಿರುತೋರಣಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವ ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗವಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟಿನ ಕಲೆಯೂ ದೂರ ಸರಿದು, ಬಣ್ಣದ ಸೀಮೆಯ ಸುಣ್ಣ ಅಥವಾ ಬಿಳಿಯ ಪೇಯಿಂಟುಗಳು ಆ ಜಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, ಹಿಂದಿನ ರಂಗವಲ್ಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಲೆ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ರಂಗವಲ್ಲಿಯ

ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ವೈಭವ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಸರಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಕಣ್ಮರೆಯಾದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ಸುಣ್ಣ - ಬಣ್ಣ ಮಾಡಿಸಿ ಸಾರಿಸಿ ಗುಡಿಸಿ ಸ್ವಚ್ಛಮಾಡುವ ವಾಡಿಕೆ. ನಮ್ಮ ಕಾರು ಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟಿನ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ತಾರಗಳು ಗೋಡೆಗಳನ್ನು, ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತವೆ. ದನಕರುಗಳ ಕೋಡಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ಗುಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಮಡಕೆ- ಕುಡಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಈ ಬಿಳಿಯ ಚುಕ್ಕೆಗಳು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೀರು ತರುವ ಗಡಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣದ ಚುಕ್ಕಿಗಳಿಂದ ಪಟ್ಟಿಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧಾರೆಯ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಅಕ್ಕಿಯ ಕಾಳಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ದೊಡ್ಡ ಹಸೆ ಅದ್ಭುತವಾದುದು.

ಮನೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾನಾ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕಾರಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಮೈಯನ್ನು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ. ಹಿಂದೆ ಸೌಮ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಳದಿಯನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಉಗ್ರಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು ಕಣ್ಣು, ಗಡ್ಡ, ಬಾಯಿ ಈ ಭಾಗಗಳ ಸುತ್ತ ಬಿಳಿಯ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಹಸಿರನ್ನೋ ಕಪ್ಪನ್ನೋ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಳಿದರೆ ಅವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಉಗ್ರವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳ ಕೋಡಂಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಖದ ತುಂಬ ಇವನಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಚುಕ್ಕೆಗಳು - ಅವು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಳಿಯ ಮೀಸೆ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಮೀಸೆ. ಕೆಲವು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ದಪ್ಪ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಇಡುವುದುಂಟು.

ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದುದು. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಚ್ಚೆ, ಹಲ್ಲು ಕಪ್ಪುಗಳು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಕಲೆಗಳು. ಒಮ್ಮೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮತ್ತೆ ಶರೀರದೊಡನೆಯೇ ಅವು ಅಳಿಯಬೇಕು. ಹಚ್ಚೆಯ ಕಲೆ ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ

ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಹಚ್ಚೆಯನ್ನು ಹೊಯ್ಯುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಂದಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಈಗೀಗ ಇವರು ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ನಿಜ. ಆದರೂ ಈ ಕೊರವಂಜಿಯರನ್ನು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಚ್ಚೆಯನ್ನು ಹೊಯ್ಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಳ. ಕೊರವಂಜಿಯರು ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹಚ್ಚೆಯನ್ನು ಹುಯ್ಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪುಸಲಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಪ್ಪಿದರೆ ಬಾಗಿಲಲ್ಲೇ ಕುಳಿತು ಸೊಗಸಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹಸಿರನ್ನು ಹಾಕಿ, ಮುಳ್ಳಿನಿಂದ ಚುಚ್ಚಿ ಚುಚ್ಚಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೂರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪಚ್ಚೆಗೆ ತಕ್ಕ ಉಡುಗೊರೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅವರು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಹಚ್ಚೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಪ್ತರಾದವರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದವರಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಹಾಕಿಸುವುದುಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾನಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ತೀರ ಸರಳವಾದ ಹಚ್ಚೆಗಳೆಂದರೆ ಮುಂಗೈಯಲ್ಲಿ ಹೆಬ್ಬೆರಳ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಇಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಣೆ, ಗಲ್ಲಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಣ್ಣು ಹಾಗು ಕಿವಿಗಳ ನಡುವಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಮೂರು ಚುಕ್ಕೆಗಳು. ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ಇವು ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ; ದೃಷ್ಟಿ ಪರಿಹಾರದ ಬೊಟ್ಟು ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಉಂಟು. ತೇರು, ಆಪ್ತೇಷ್ಟರ ಹೆಸರು, ಬಾಳೆಗಿಡ, ಚೇಳು, ಹಸೆ ಮುಂತಾದವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಬಯಲುಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಹಲ್ಲಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಉಂಟು. ಆದರೆ ಈ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿದೆ. ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಈಗಲೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಜನಪದ ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾರವತ್ತಾದ ಭಾಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಜೀವನ ವಿಧಾನ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವದರಿಂದ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲೇ ಜೀವನಸೌಂದರ್ಯ ಅಡಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

'ವಾರಲಿ' ಗಿರಿಜನರ ಜೀವನ – ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎನ್.ಸಿ. ದೇಸಾಯಿ

ಮುಂಬೈ ಮಹಾನಗರದ ಕೆಲವೇ ಕಿಲೋ ಮೀಟರುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಕಂದರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಹೊಸತನ–ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಸುಳಿವೂ ಇಲ್ಲದ ಕೆಲ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಜೀವಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿದರೆ–ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಉಂಟು.

ಮುಂಬೈಯಿಂದ ಪಶ್ಚಿಮ ರೈಲಿನಲ್ಲಿ ಹೋದರೆ 'ದಹಾನು ರೋಡ್' ಎಂಬೊಂದು ನಿಲ್ದಾಣ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ತಲುಪಲು 2 ಘಂಟೆಯ ಸಮಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸರಕಾರದ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 13 ಕಿಲೋ ಮೀಟರುಗಳಷ್ಟು ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ 'ಗಂಜಾಡ' ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯುಂಟು. ಈ ಹಳ್ಳಿಯ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದಹಾನು ತಾಲೂಕಿನ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆದಿವಾಸಿ ಜನಾಂಗವೊಂದು ಅನಾಗರಿಕತೆಯ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯೇ. ದಹಾನು ತಾಲೂಕಿನಲ್ಲಿಯಲ್ಲದೇ ಠಾಣೆ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಈ ಜನತೆಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೂರು ಕಾಲು ಲಕ್ಷವೆಂದು ಅಂದಾಜು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ಅಲಂಕಾರಪ್ರಿಯರು. ಎಂತಲೇ ಹಬ್ಬದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಗುಡಿಸಲಿನ ನೆರಿಕೆಗಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಳವಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

'ಉದಯವಾಣಿ' ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ, 1981

ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ-ಆದಿವಾಸಿಗಳಾದರೂ ಮನಸದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂದವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲ ಎಂದು ಎಂತಹವರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡದೇ ಇರಲಾರರು.

ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾದರೂ ಇವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ರೀತಿ ಒಂದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಇವರದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆ ಬೇರೆ-ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗುವಿಗೆ ತೊಟ್ಟಿಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ "ರಾಜನಿಗೂ, ರಾಜ್ಯಮಂಡಳಕ್ಕೂ ಸಿಡಿಲು ಮಿಂಚಿಗೂ ಹೆದರಬೇಡ" ಎಂದು. ಅಡವಿಯಲ್ಲಿರುವ ನೀನು ಯಾರಿಗೂ ಅಂಜಬೇಡ ಎಂದು ಹೀಗೆ ಉಸುರುತ್ತಾರೋ ಏನೊ? ದೇವರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಂಬಿಕೆಯೋ 'ಭೂತ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ನಿಷ್ಠೆ. ಹಾವು ಕಚ್ಚಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಂತ್ರದ್ದೇ ಉಪಚಾರ. ಯಾರಿಗಾದರೂ ಹಾವು ಕಚ್ಚಿದರೆ ಇವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ 'ಭಗತ್' ಮಂತ್ರ ಪಠಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇವರೇ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕತೆಗಳುಂಟು. ಪೃಥ್ವಿಯನ್ನು ಮಹಾದೇವ ರಚಿಸಿದನೆಂಬುದರ ವಿಷಯ ಅವರ ಜಾನಪದ ಗೀತೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ: ಮಹಾದೇವನೇ ಪೃಥ್ವಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಪೃಥ್ವಿಯು ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಜಲಮಯವಾಗಿತ್ತು. ದೇವರು ಎರಡು ಮಣ್ಣಿನ ಉಂಡೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಒಂದನ್ನು ತನ್ನ ಪಾದದಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪೃಥ್ವಿ ಮೇಲೆ ಎಸೆದ. ಇದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪರ್ವತ -ಗುಡ್ಡಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ನೀರಿನ ಆಳವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಲು, ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಉಗುರುಗಳಿಂದ ಕೆರೆದ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ನದಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ನೀರಿನ ಮಟ್ಟ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗದ್ದರಿಂದ ಮಹಾದೇವ ಸೂರ್ಯನಲ್ಲಿ ಮೊರೆ ಇಟ್ಟು, ಅವನಿಂದ ಬೀಜಗಳನ್ನು ತಂದು ಪೃಥ್ವಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿತ್ತಿದ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನೀರಿನ ಮಟ್ಟ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಬಂದಮೇಲೆ ಮಹಾದೇವ ಬೇರೆ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿ ಅವರಿಗೆ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಹಂಚಿ ಆಳಲು ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದನಂತೆ... ಹೀಗೊಂದು ಇವರ ಜಾನಪದ ಕತೆ-ಬಹುಶಃ ಸೂರ್ಯ ಬೀಜ ಕೊಟ್ಟ. ಹಾಕಿದ ಬೆಳೆ, ಬೆಳೆದ ವನಶ್ರೀ ಉಳಿಯಲು ಬದುಕಲು ಮಳೆ ಬೇಕಲ್ಲ. ಸಮುದ್ರ ಕಾದೇ ಉಗಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೋಡವಾಗಿ ಮಳೆಗರೆಯಬೇಕು. ಅದರಿಂದ ಸಮುದ್ರ ಕುಗ್ಗಲೂ ಸಾಧನ-ಈ ಭಾಗ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟೂ ಹೋಗಿರಬೇಕೇನೊ (?)

ಮಳೆ ದೇವರು 'ಪಾವಸಾ' ಇವರ ಇನ್ನೊಂದು ದೇವರು. (ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಪಾವೂಸ' ಎಂದರೆ ಮಳೆ ಎಂದರ್ಥ) ಇವನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಒಂದು ಕತೆ. ಒಮ್ಮೆ ಎಲ್ಲ ದೇವರು ಕಲೆತಾಗ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಿತು. ದೇವ 'ಪಾವಸಾ' ನಾನೇ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದವ ಎಂದು ಸಾರಿದ. ಅದು ಉಳಿದ ದೇವರುಗಳಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪಾವಸಾನ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ಇದರಿಂದ ಕುಪಿತನಾದ 'ಪಾವಸಾ' ದೇವರುಗಳ ಈ ಸಭೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಥಿರ್ರನೆ ಹೋಗಿಯೇಬಿಟ್ಟ. ಈ ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಳೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬಿಟ್ಟ. ಪರಿಣಾಮ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೊಟ್ಟು ಹನಿಯಿಲ್ಲ. ಮಾನವರು, ಪಶುಗಳು ಮೃತರಾಗತೊಡಗಿದಂತೆ–ವನಗಳು, ಮರಗಳು, ಬೆಳೆಗಳು ಒಣಗತೊಡಗಿದವು. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಉಳಿದ ದೇವರುಗಳಿಗೆ ಭಯವಾಯಿತು. ದಿಕ್ಕು ತೋಚದಂತಾಗಿ ದೇವ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಮೊರೆಹೊಕ್ಕು 'ಪಾವಸಾ' ದೇವನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಭೆಗೆ ಕರೆಸಿ "ನೀನೆ ದೊಡ್ಡವನಪ್ಪ" ಎಂದು ಸಾರಿ ಮಳೆಗರೆಯಲು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮಳೆರಾಯ ಕೃಪೆಮಾಡಿದ.

ಇವರ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಇವರ ಬಾಯಿಯಿಂದಲೇ ಕೇಳುವ ಸೊಗಸು ಬೇರೆ. ಆ ಗ್ರಾಮ್ಯದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಓಂಬದಿಯ ವಾದ್ಯ- ಎಲ್ಲ ಒಂದು ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ತರುತ್ತವೆ.

ಇವರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೂ ಕಡುಬಡವರು. ಹಿಂದೆ ಬ್ರಿಟಿಷ ರಾಜನಿದ್ದಾಗಂತು, ಇವರ ಬಡತನದ, ನಿರಕ್ಷರತನದ ಗೈರು ಫಾಯದೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಿತಿವಂತರು ಇವರ ಜಮೀನುಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇವರನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಡು ಬಡವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಗೇನೂ ಕಮಿಮೆ ಇಲ್ಲ. ಇವರ ಈ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಅರಿತ ಪುಣೆಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಕನ್ಯೆ "ಗೋದಾವರಿ ಗೋಖಲೆ" ಎಂಬುವರು ಇವರ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಟೊಂಕ ಕಟ್ಟಿದರು. ಇವರ ಸಹಾಯ ವಾರಲಿ ಜನರ ಜಮೀನು ಅಪಹರಿಸಿದ ಜನರ ಸಹನೆ ಮೀರಿಸಿತು. ಅಂದಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ ರಾಜರ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇವರ ಸ್ನೇಹದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಗೋದು ತಾಯಿಯ ಪುಢಾರಿತನದಲ್ಲಿ ವಾರಲಿಜನಾಂಗ ಬಂಡೆದ್ದಿದ್ದಾರೆಂದು ಸರಕಾರ ಸಾರಿತು. ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಂದಿನ ಇಲ್ಲಸ್ಟ್ರೇಟೆಡ್ ವೀಕ್ಲೀ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾದ ಸಂಪಾದಕರಾದ

ಕನ್ನಡಿಗ ಶ್ರೀ ಎಂ. ವಿ. ಕಾಮತರು ಅಂದು ಈ ವಾರಲಿ ಜನರ ಪರದಾಟವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡವರು–"ಆಕ್ರೋಶ್" ಚಲಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ (Weekly dated June 22, 1980) ಬಹಳ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಮತಿ ಗೋದು ತಾಯಿಯುವರ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮರ್ಯಾದೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಇಂದು ವಾರಲಿ ಜನಾಂಗದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸರಕಾರ ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಡೆ ಇವರ ಮನ ಒಲಿಯುತ್ತಲಿದೆ. ಹೊಸ ಜನಾಂಗದ ವೇಷ ನಾಗರಿಕತೆಯತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ಇವರ ಸರ್ವ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಆದಿವಾಸಿ ಸೇವಾ ಮಂಡಳ' ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿದೆ.

ಇವರು ಅಲಂಕಾರಪ್ರಿಯರೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇನಲ್ಲ–ಮಹಿಳೆ ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿಯಂತೂ ಕೆಲಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಬಿಡಾರದಿಂದ ಏನಾದರೂ ತರಲು ಪೇಟೆಗೆ ಹೊರಟರಂತೂ ಇವಳ ಬೆಡಗು–ಬಿನ್ನಾಣ ಹೇಳತೀರದು. ನೀಟಾಗಿ ತಲೆ ಬಾಚುತ್ತಾಳೆ. ತಲೆಗೆ ರಿಂಗು ಇಟ್ಟು ತುರುಬನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಡವಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಗುವ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸೀರೆಯನ್ನು ಉಡುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಸಾದಾ ಜೀವನ. ಗುಡಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ವಸ್ತುಗಳೇನೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಬಿದಿರುಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಹೆಣೆದ ಮೀನಿನ ಬಲೆ, ಮರ, ಪಡಸಿಬುಟ್ಟಿ ಇವೆಲ್ಲ ಇವರ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಇವರ ಅಲಂಕಾರದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಅವರಿಗೇ ತಿಳಿದಿತ್ತೊ ಇಲ್ಲವೊ! ಇವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದವೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಭಾವ, ಬಿಡಿಸುವ ರೀತಿ ನೋಟಕನನ್ನು ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಗಳೇನು ಬಂತು ಅವರ ಮಾಧ್ಯಮ 'ವರ್ಣ' ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ–ಸಗಣಿಯಿಂದ ಬಳೆದ ನೆರಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಂದುಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಸಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಅವರ ಚಿತ್ರದ ನೆಲೆ. ಅಕ್ಕಿ ನೆನೆಹಾಕಿ ತಿರುವಿದ ಹಸಿ ಹಿಟ್ಟೇ ಅವರ 'ಬಣ್ಣ'. ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಕಂಡರೆ ಅದು "ಸಿಂಧೂರ" (ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕುಂಕುಮ). ಕುಂಚ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ವಿವಿಧ ಗಾತ್ರದ ಬಿದಿರು ಕಡ್ಡಿಗಳಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇವರ ಜೀವನ, ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುನ್ನಡೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗಾಗಿ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ ಕಲಾಸಂಪತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಥಮ ಕೇಳಿದ್ದು ಕೆಲ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸರ್ ಜೆ.ಜೆ. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ವರ್ಗದವರಿಂದ. ಅಂದು ನಾನು ನೋಡಿದ ವಾರಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರ (Photo) ಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಿನಿಂದ ಈ ಜನರ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಾಣಬೇಕು ಇವರ ಜೀವನದ ಮೆರುಗನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆತುರನಾಗಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಈ ಆತುರ ದಿನಗಳೆದಂತೆ ಬಾಡಿಹೋಗಿತ್ತು. ಆ ನೆನಪು ಮತ್ತೆ ಮರುಕಳಿಸಿದ್ದು ಕೆಲ ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ. 'ಗ್ಯಾಲರಿ ಶಮೋಲ್ಡ'ನಲ್ಲಿ ವಾರಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಪದರ್ಶನ ನಡೆದಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ. ನೋಡಬೇಕೆಂದಾಗ ಸೋಜಿಗವೆನಿಸದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇವು ಕೇವಲ ಗುಡಿಸಲುಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗಳು. ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂತು? ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತು. ನೇರ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯ ನನಗಾಗಿ ಕಾದಿತ್ತು. ಅಭಿಮಾನ ಎದೆ ಉಬ್ಬಿಸಿತು, ಆನಂದ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಬಂತು. ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಓರಣವಾಗಿ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ಹಳ್ಳಿಯವ ಕಿರಿಯವನೊಬ್ಬನೊಂದಿಗೆ ನೆಲದ ಮೇಲೆಯೇ ಕುಳಿತಿದ್ದ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರಭಸ, ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಅವನೆಡೆಗೆ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದೆಲ್ಲ ಮುಗಿದೊಡನೆ, ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಮಾಲೀಕರೇ ಇವನೇ ಚಿತ್ರಕಾರ 'ಜೀವ್ಯಾ ಸೋಮಾ ಮಾಸೆ' ಎಂದು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವನ ಅತಿ ಗ್ರಾಮ್ಯದ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆ ನನಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ–ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸಿ, ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ಗಿರಿಕಂದರದ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರದೇ ತನಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲಾಕಾರನೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡೆ!

ಇಂದು ದಿನಮಾನ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಈ ಗಿರಿಜನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಮಹತ್ವ ಸರಕಾರಕ್ಕೂ ತಲುಪಿ, Handicrafts Handloom Corporation ದವರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಇವರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಲು ಮುಂದೆ ಬಂತು. ಈ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕವನೇ 'ಜೀವ್ಯಾ ಸೋಮಾ ಮಾಸೆ.' ಬದುಕಿದ ವಾರಲೀ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಇವನೇ ಈಗ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕಾರ-ಇವನ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅರಿತು, ಕಾರ್ಪೊರೇಷನಿನ ಸಂಶೋಧಕರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಲಹೆ ಸಹಾಯಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವನಿಗೆ Master Craftsmanನ ದೀಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವನಿಂದ ಇಂದು ಚಿತ್ರಗಳು ನೆರಕೆಯ ಮೇಲಾಗದೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ನೆರಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಳಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಂಪು ಮಣ್ಣನ್ನೇ ಅವರಿಸಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಮೇಲೂ ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟೇ 'ಬಣ್ಣ'; ಬಿದಿರು ಕಡ್ಡಿಗಳೇ 'ಕುಂಚ'.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂತು. ಮಾಸೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು BIENNALE International D' Artನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಇದುವರೆಗೂ ಕೇವಲ ಗುಡಿಸಲು ನೆರಕೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಲೆ–ಸಮುದ್ರದಾಚೆಗೂ ಹೋಯಿತು. ಆದರೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲ ಕಲಾಕಾರರು ಸಮಾಜ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಕ್ಕೆ ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯದೆ ಇದ್ದುದು ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿಯೇ!

ಇವನ ಕೆಲ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮಂತ್ರಾಲಯದ ಒಬ್ಬ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿವೆ–ಸರಕಾರದ ಕೆಲೆಂಡರುಗಳ ಮೇಲೂ ಬಂದಿವೆ. ಇಂದು ಕೆಲ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳ ಸಂಕಲನದಲ್ಲೂ ಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಒಂದಿಷ್ಟು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ನಿಜ, ಇವರು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯವೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿ. ಅಡಗಿದ ಆಳವಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇಂದಿನ ಯಾವ ಹಿರಿಯ Expressionistಗೂ ಈ ಕಲಾಕಾರ ಕಡಿಮೆಯವನಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ನಿಮಗೆ ಈ ವಿಷಯ ಗೋಚರಿಸದೆ ಇರಲಾರದು.

ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್
ಅನುವಾದ : ಮಾ. ಮಂಜುಳ

ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾನು ಗುರುತಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇನೆ. ಕಲೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಯಾಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು? ಈ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಉತ್ತರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಮಾನವ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದನೊ ಆಗ ಅವನ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳೆಂದರೆ–ತಾನು ಇರಲು ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ತನ್ನ ಹಸಿವು ಮತ್ತು ನೀರಡಿಕೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇವನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ಯೋಗ ಬೇಟೆ ಆಡುವುದು. ಈತನ ಭೌತಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ತೃಪ್ತಿಗೊಂಡಾಗ ಇವನು ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳಾದ ಸುಖ ಮತ್ತು ದುಃಖಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸತೊಡಗಿದ. ಮೊದಲು ಇವನು ತನ್ನ ನಾಲಿಗೆಯಿಂದ ನೀರನ್ನು ನೆಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಬಾಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ತಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ನಂತರ ತನ್ನ ಅಂಗೈಯನ್ನು ಬೊಗಸೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿ ಬಾಯಿಗೆ ನೀರನ್ನು ತರುತ್ತಿದ್ದ. ಮತ್ತೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆ ಹಸಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಲು ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ. ಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆತನಲ್ಲಿದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ

'ಕಲಾವಿಕಾಸ', ಸಂಚಿಕೆ 4ಮತ್ತು 13

ಸುಪ್ತ ಬಯಕೆಯಿಂದ ಮಾನವ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗೆ ಕೆಲವು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸ ತೊಡಗಿದ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ನೇರವಾದ ಇಲ್ಲವೇ ಅಂಕುಡೊಂಕಾದ ಗೆರೆಗಳು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾದಾಗ ಅದೇ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಅಲಂಕಾರಗೊಂಡ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನೋಡಲೂ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮಾನವನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುರಾಗ ಈತನನ್ನು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಬಣ್ಣಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಹಚ್ಚಿತು. ಇದರಿಂದ ಈತ ತನ್ನ ಉಪಯೋಗದ ವಸ್ತು, ತನ್ನ ವಾಸದ ಮನೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಜನರನ್ನೂ ಅಲಂಕರಿಸತೊಡಗಿದ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಈತ ತನ್ನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಮೇಲೇರಿ ಬಂದ.

ಕ್ರೂರ ಮೃಗಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವುದು ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಒಂದು ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಇವನು ಜಿಂಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಓಡುವ ಕುದುರೆಗಳಿಂದ ಪುಳಕಿತನಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಕ್ರೂರಮೃಗಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಇವನ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಸವಾಲಾಗಿತ್ತು. ತನ್ನ ವಾಸಗೃಹಗಳ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾವನೆ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಮತ್ತು ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡದ್ದನ್ನೂ, ಕೆಲವು ಭೂಮಿಯ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಚೂರಿನಿಂದ ಗುಹೆಗಳ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗೀಚುತ್ತಿದ್ದ. ಈತ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಿದ್ದ. ಜಿಂಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಕಾಡೆಮ್ಮೆಯ ಶಕ್ತಿ, ಸಿಂಹದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಈತ ಸಾಧಾರಣ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಗೆರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವಾಗ ತನ್ನದನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದೆ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಸಮಾಜದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಆತನ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ, ಆತನನ್ನು ಪ್ರಾಣಿ ಜೀವನದ ಬದುಕಿನಿಂದ ನಾಗರಿಕ ಮಾನವನಾಗಿ ರೂಪ ಬದಲಿಸಿತು. ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ

ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಜನ ತಮಗೆ ವರವಾಗಿ ಬಂದಂತಹ ಕಲೆಯಿಂದ ತಮಗರಿಯದಂತೆ ರಚಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು 40-50 ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಕಲೆ ಮಾನವನ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದಾಗ, ಆತ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಇದ್ದರೆ, ಅದು ಆತನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅನುಕೂಲಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಈತನ ಮನವೊಲಿಸಿದಾಗ ಇವನು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮನೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟತೊಡಗಿದ. ಇದೇ ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಕೃತಿಗಾಳಾದವು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಗೂಢ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾದ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಾವು, ಇದರಿಂದ ಜನ್ಮತಾಳಿದ ಧರ್ಮದ ರಚನೆ ಕುರಿತು ಈತನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ವಿಸ್ಮಯಗೊಂಡಿತು. ವಿಚಾರವಂತರು ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದವರನ್ನು ಹಿಡಿದು ವಾಸ್ತು-ಶಿಲ್ಪದ ಅಥವಾ ಕಟ್ಟಡದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದು ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆರಾಧನಾ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ರೂಪದ ಕಲೆ, ಹಿರಿಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಹಳೆಯ ಚರ್ಚುಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಹಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಆರಾಧನಾ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಾಲೆಯು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಘ ಅಥವಾ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಾವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ದೇವರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳ ಕೆಲವು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವಾದ ಜೀವನವು ಸ್ಥಿರಗೊಂಡಾಗ ರಾಜರು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಲು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರ ಮೇಲೆ ಸಂಪಾದಿಸಲು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರ ಸೇವೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಕಲಾವಿದರು ಇವರ ಜೀವನವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿದರು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದವರ ಮನೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಣ್ಣ ಅಥವಾ ಕಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದ ಕ್ರಮೇಣ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದನು.

15ರಿಂದ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದವರೆಗೂ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಮತ್ತು ಸಾವಿರಾರು ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಾರರಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಗೌರವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳು ದೊರಕಿತು. ಕಲೆ ಯಾವಾಗ ಅವನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತೊ ಆಗ ಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಯಿತು.

18ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಸಮಾಜದ ವಿಚಾರಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಆಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರ ದೇಶಗಳ ಕಡೆ ನೋಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದನು. ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಡೆತನದಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರು ಕಲೆಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾದರು. ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ತಾವೇ ಒಳಗಾಗಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಮಾಜದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಋಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸುವುದೆಂದು ಯೋಚಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದವೇಳೆಗೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಬಲ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದರು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರು. ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನೋಟವು ಬಣ್ಣಗಳ ಪೂರಕಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಬೆಳಕು ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ನೆರಳು ಕರಿಯ ಬಣ್ಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳ ಬಣ್ಣವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಗಾಜಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸರಿಸುವಂತಹದಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳು ಕವಲಾಗಿ ಒಡೆದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕಲೆಯು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬಣ್ಣಗಳಾದ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಯನ್ನು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಎರಡನೆಯ ದರ್ಜೆಯ ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣದ ಅನುಭವವಾಗುವಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಳದಿಯನ್ನು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸೇರಲು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು ಅಥವಾ ಕೆಂಪು ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಚುಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ

ಸಮಾನವಾಗಿ ಭೂಕಂಪ ಅಥವಾ ಸಮುದ್ರ ಅಲೆಯನ್ನು ಮೇಲಿನ ತತ್ವದಂತೆ ಬಣ್ಣದ ಚುಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದೃಶ್ಯವಾದ ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವ, ಭಾವಚಿತ್ರದಿಂದಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ಯಾಮೆರಾದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವಿಕೆಯೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾಗಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಕಲಾರಂಗವು ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾದಾಗ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಚಾರವಂತರಾದ ಬಾಲ್ಜಾಕ್ ಮತ್ತು ಜೋಲ ಮುಂತಾದವರು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದನೆಗೊಂಡ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿಭಜನೆಯಿಂದ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳು ಪಡೆದವು. ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳ ಬಳಕೆಗಿಂತ, ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದಂತಹ ಮತ್ತು ಹೊರ ಚಾಚಿದ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಥಿರರೂಪವನ್ನು ರೇಖಾಗಣಿತದ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಯಿತು. ಪಿಕಾಸೊ ಕೈಯಲ್ಲಿನ ಪಿಟೀಲು ರೇಖಾಗಣಿತದ ಆಕೃತಿಗೆ ರೂಪಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಾಮೀಪ್ಯದಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾದಾಗ ಅದರ ಕಂಪನ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಆ ವಾದ್ಯದ ಹೊರ ಆಕೃತಿಯು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನೈಜತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅದು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಅನ್ವೇಷಕ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೆದುಳು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿನ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಅವನು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಿಂಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅಮೂರ್ತ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಅವನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಕಲಾರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾವಿದನಾದವನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳು ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಗು ಒಬ್ಬ ಮಾನವನ ಅಥವಾ ಒಂದು

ಮರದ ಚಿತ್ರ ಬರೆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ರೂಪಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಗುವಿನ ಇಂತಹ ರೀತಿ ನೇರವಾಗಿ ಸಾಹಸಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾದ ಬುದ್ಧಿಯು ಆದಿಮಾನವನಂತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಶಕ್ತಿಗುಂದಿದ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಕಲೆಯು ವಿರುದ್ಧ ಅದು ದಂಗೆಯೇಳುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಕಾರರಿಂದ, ಅವರ ಕನಸು, ಸುಪ್ತ ಭಾವನೆಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವಾದುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೋ ಅದರಿಂದ ಬಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಶೈಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ನೈಜಕಲೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರಪಂಚದ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಕಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಕಲೆ ನಿಷೇಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಮಾತಿನಮಲ್ಲನಾದವನು ಅಥವಾ ತೋರಿಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಣ್ಣ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಮುಂದೆ ಬರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಾವು ಬೆಳಗಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಎಸೆದಾಗ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯಿಂದ ಅದು ನಟನೆಯ ಭಾವಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ, ಕೋತಿಗಳು ಕೂಡ ಕಲಾವಿದರಾಗಿವೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪ್ರಾಣಿಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಚಿಂಪಾಜಿಯು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೀವು ಕೇಳಿರಬಹುದು. ಅನಿಶ್ಚಿತ ಮತ್ತು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುವ ಹೊರ ನೋಟದ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಚಿತ್ತಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ವಿಶಾಲವಾದ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆಯನ್ನು ಎಳೆದರೆ ಅದು ಎಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಹುಲ್ಲನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದಂತೆ, ಬ್ಲೇಡಿನ ಅಂಚಿನಷ್ಟು ಹರಿತವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರದ ಚಿತ್ತನೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕಗಳೆರಡೂ ಆದಂತಹ ಮಾನವನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೇಗಾಯಿತೆಂದು ನಾವು ಆ ದಿನ ಮಾತನಾಡಿದ್ದೆವು. (ಕಲಾವಿಕಾಸ–ಸಂ.–4). ಭಾರತ ಮತ್ತು ಹೊರ ದೇಶದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಈ ದಿನ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯನ್ನು ಬರೀ ಪುಸ್ತಕದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಯೋಚನೆಗಳಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯು ಶ್ರೀಮಂತವಾದಾಗ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದೆಂದು ನೀವು ಕೂಡ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೀರಿ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಲೆಯ ಗುಣ. ಕಲಾವಿದ ತಾನು ನೋಡಿದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅದು ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಳೆದ 50 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಕಲಾಕೃತಿ ಕಲಾವಿದನ ಸಹಜವಾದ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದರು ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಜೆಟ್ ವಿಮಾನಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಮುದುರಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಪಂಚ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಭಾಗಗಳೊಡನೆ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಕುಚಿತವಾದ parochialismನ ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಕೊಠಡಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿತು. ಕಲೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಗೆರೆ, ರೂಪ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ತತ್ವಗಳಾದವು. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಸರಿಸುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಹೆಚ್ಚು ಭಯಾನಕ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡ ಕಲೆಯ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ತಡವಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು ಮೊದಲು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದಿದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅದು ಎರಡನೆ ದರ್ಜೆಯ ಅನುಭವವಾಯಿತು. ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಗಳ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಜನಿಸಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಅಮೃತ ಷೇರ್‌ಗಿಲ್ 1930ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಕಲಾ ದಿಗಂತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಚಿಕ್ಕ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭಾರತದ

ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯು ಆಕರ್ಷಕ ರೂಪ ಈ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಅನುಕರಣೆಗಿಂತ ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವುದು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ ಒಬ್ಬನ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಹೊರಬರಬೇಕಲ್ಲದೆ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ವಸ್ತುವಾಗಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಲಯ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ತಟ್ಟುವಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಿಂದ ಪಕ್ವವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಜಾಣತನದ ಗಳಿಕೆಗಿಂತ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿರುಚಿ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ನಿರಂತರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರಾದ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪೂರ್ಣವಾದ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು.

ನಮ್ಮ ದೇಶದಂತೆಯೇ ಇಂದು ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ರೂಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ತೂಗು ಹಾಕುವುದು ಮತ್ತು ಕಥೆ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾಹಿತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಸತ್ಯದರ್ಶನ, ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಮಾನವನನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವಿಕೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಜನರು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವರು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಾನು ಜ್ಞಾಪಿಸ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಮುಗಿಯುವುದ ರೊಳಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ವಿವಿಧ ವಿಭಾಗಗಳ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾಗಿರಬೇಕು.

ಭಾರತದ ಸಮಕಾಲೀನ ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಯಾವಾಗ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೋ ಆಗ ದೇಶದ ಹೊರಗೆ ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ವಿವಿಧ ಇಸಂಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಕಲಾ ರೂಪಗಳಿಗೆ ತೊಟ್ಟಿಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆತಿದ್ದೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿನ ನರಸಿಂಹ ಅಥವಾ ದುರ್ಗೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ

ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮೀರಿದ ಅದ್ಭುತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಚಂಡನಾದ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಅರ್ಧ ಮನುಷ್ಯ ಅರ್ಧ ಸಿಂಹಾಕೃತಿಯ ನರಸಿಂಹ. ನಂತರ ದುಷ್ಟ ಮಹಿಷಾಸುರನ ಸಂಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿದಾಯಕವಾದ 16 ಕೈಗಳ ಭಯಂಕರ ಸ್ತ್ರೀ ದುರ್ಗೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಗುಣದ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ಪೇನ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಗಾರ್ನಿಕಾ ಹೆಸರಿನ ಚಿಕ್ಕ ನಗರವನ್ನು ಸಮಾಜವಾದೀ ಪಕ್ಷದ ಅಸಭ್ಯತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪಿಕಾಸೊ 'ಗಾರ್ನಿಕಾ'ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಇಡೀ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿತು. ಮೊಣಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಭಯಂಕರವಾದ ಕುದುರೆ, ಸಂವಿಧಾನದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹ General Franca'sನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧಗೊಂಡ ಸಮಾಜವಾದಿಗಳು ಪಿಕಾಸೊನ ಬಳಿ ಇದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವನಾರೆಂದು ಕೇಳಿದರು. 'ನೀವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು', ಎಂಬುದು ಪಿಕಾಸೊನ ಸಣ್ಣ ಉತ್ತರ. ಕಲಾವಿದ ಆಳವಾಗಿ ಅದರ ಜೊತೆ ಚಲಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕಲೆಯ ಝುರಿ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾರತದ ಕಲೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತದ ಆಲೋಚನೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರೂಪಗಳಿಂದ ಹೊರತಾಗೇನಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗರು ತಮ್ಮ ವಾಸದ ಮನೆಗಳ ಮಣ್ಣಿನ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗದವರಿಗೆ ಕಲೆ ಅವರ ಜೀವನದ ಆವಶ್ಯಕ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಇದು ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಂತಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರರೂ ಹಿಂದೂ ತತ್ವ ದರ್ಶನದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. Abstract Art, Action Painting, Pop Art, Op Art, Nop Art ಗಳ ಹೊಸಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಂದ ನೀವು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹೊಂದುವಿರಿ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾದ ಬುದ್ಧಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದನ್ನು ನೀವು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವಿಧ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸ ಕೊಂಡಿಗಳು ಕಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸರಪಳಿಯನ್ನು ಸೇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಈಗ ನಮ್ಮ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸೋಣ, 'ಭಾರತದ ನವ್ಯ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವೇನು? ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ?' ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಜನ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ನೀವು ಆಧುನಿಕರಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಲೆ ನಿತ್ರಾಣವಾದ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣವಾದ ಕಾಲದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತೀರಿ. ಬಾದಾಮಿಯಾಕಾರದ ಕಣ್ಣುಗಳು, ನೀಳವಾದ ಬೆರಳುಗಳು, ತೆಳುವಾದ ಸೊಂಟ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದ ಎದೆ ಮುಂತಾದ ಆದರ್ಶದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು ತಮಗೆ ನವ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾಗುವವರೆಗೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ದಶಕದ ವಿರುದ್ಧ ಅವನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾ ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ವಿರುದ್ಧವೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರೂಪವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ತನ್ನ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾನವ ಕುಲವನ್ನು ಪಶು ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಗಂಭೀರ ಸ್ವಭಾವದೆಡೆಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಾತ್ಮಕವಾದುದು ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆಯದಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಭಾರತೀಯನಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯನಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾರತದ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಅಭಿರುಚಿ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಂತೆ ನಿಜವಾದ ವಿವರಣೆಗಿಂತ ಇದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮತ್ತು ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರೆ ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಈಗಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚದಿದ್ದವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಮನುಷ್ಯನೇ ಅಲ್ಲವೆಂಬ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಆಗಾಗ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಈಗ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ.

ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?

ಡಾ. ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ

ನಾವೆಲ್ಲ ಹಗಲುಗನಸು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನನಗೆ ಲಾಟರಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತುಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿ ಬಂದರೆ, ಅಲ್ಲ, ಬಂತು; ಆಗ? ನನ್ನ ಪರಮಶತ್ರುವು ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೈಕಾಲು ಮುರಿದುಕೊಂಡೋ ಮೊಕದ್ದಮೆಗೆ ಬಿದ್ದು ಮನೆಮಠಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೋ ನನ್ನ ಕಾಲು ಹಿಡಿಯಲು ಬರಬೇಕು; ಆಗ? ಮುರುಕು ಧರ್ಮಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಒರಗಿದ್ದ ತಿರುಕನು ಕೂಡ ಪುರದ ರಾಜನು ಸತ್ತು ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ವರನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಕಳಿಸಿದ ಕರಿಯು ತನಗೇ ಸೊಂಡಿಲೆತ್ತಿ ಕುಸುಮ ಮಾಲೆ ಹಾಕಿತೆಂದು ಕನಸು ಕಂಡ; ಮುಂದೆ, ತಾನು ರಾಜಕುಮಾರಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ದರ್ಬಾರು ಮಾಡುತ್ತೀನಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವನ ಕಲ್ಪನೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಯಲಿಲ್ಲ. ಹಾಯ್ದಿದ್ದರೆ ಅವನೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಥೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ, ಕವನ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಏಕ್‌ದಂ ಹತ್ತು ಲಕ್ಷರೂಪಾಯಿ ಬಂದರೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗಿರುತ್ತೆ, ಹೆಂಡಿರು ಮಕ್ಕಳ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕುದುರಬಹುದು, ನೆಂಟರಿಷ್ಟರು, ಸ್ನೇಹಿತರು, ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳ ಮನೋಭಾವ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಹೇಗೆ ತಿರುಗಬಹುದು, ನನ್ನ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ಮೊದಲಿನಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶುರು ಮಾಡಿದರೆ ನಾವು ಹಗಲುಗನಸಿಗಿಂತ ಆಳವಾದ ಅಥವಾ ಎತ್ತರವಾದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ. ತೀರ

'ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಬೆಂಗಳೂರು, 1980

ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ತುದಿತಪ್ಪಿ ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಲಾಟರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಯಿ ಬರುವುದು, ಬಂದಿರುವುದು ಸುಳ್ಳು. ಬಂದಿದೆ ಎಂಬ ರೇಘದ ಮೇಲೆ ನಡೆದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ನನ್ನ ಪರಮ ವೈರಿಯು ಬಂದು ನನ್ನ ಕಾಲು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ತಳಮಳ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಶತ್ರುವಿನ ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುವುದರ ಬದಲು ಅವನೇಕೆ ಪ್ರಾಣಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಾರದು? ಆಗ ನಾನು ಏನು ಮಾಡಿದರೆ, ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ದೊಡ್ಡವನಾಗುತ್ತೇನೆ? ಹೀಗೆ ಆಲೋಚಿಸಲು ಶುರುಮಾಡಿದರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೊಸದೊಂದು ನಿಜವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆಲ್ಲ ಇದೆ. ಬಹುತೇಕರಲ್ಲಿ ಅದು ಹಗಲುಗನಸಿನ ಅಥವಾ ಸ್ವಂತ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ರೂಪು ಕೊಡುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೆ ಏರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಏರುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಬೆಳೆದಾಗ ಹೊಸಗುಣ, ಪರಿಮಾಣ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ : (1) ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಿಂದ ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ; (2) ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತದೆ; (3) ಲಹರಿ ಕಳೆದ ನಂತರ ಕೂಡ ಉಳಿಯುವ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದೇ ಹೀಗೆ. ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಹಲುಬುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಒಂದು ರುದ್ರಕಥೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ರೂಪದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ದುಃಖವು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ, ಸ್ವಂತದ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನರಳಿಸುವ ದುಃಖ; ಕಲಾಕೃತಿಯು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಶೋಕದ ಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಸತ್ತ ಪ್ರೇಯಸಿಯ

ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಅವಳಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮಳಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ಬಂದ ನಂತರ ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅವನ ದುಃಖವು ಇಲ್ಲವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಬರೆದ ದುರಂತ ಕಥೆಯು ಹಲವಾರು ಪೀಳಿಗೆಗಳಲ್ಲೂ ಶೋಕಭಾವವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸಬಲ್ಲ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ತುಂಬ ಶೋಕದಲ್ಲಿರುವವನು ತನ್ನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಒಂದು ಪಲುಕನ್ನು ಗುನುಗಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಅವನು ಆ ಪಲುಕನ್ನು ಒಂದು ರಾಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವ ಆರೋಹ ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವವು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು, ಯಾವ ವಾದಿ ಸಂವಾದಿ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಜೀವವನ್ನು ತಟ್ಟುವಂತೆ ಆಗಬಹುದು. ಯಾವ ಯಾವ ಗಮಕ ಸರಿಗಮಗಳ ಸಂಚಾರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಛಾಯೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಗದ ಅರ್ಥವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನೆಲ್ಲ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅರಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಅದು ದರ್ಬಾರಿಯಂಥದೋ ಪರಮೇಶ್ವರಿಯಂಥದೋ ರಾಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ದುಃಖಿಯು ತನ್ನ ದುಃಖದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಗುನುಗು ಶಾರೀರಕವಾಗಿ ದುಃಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕಣ್ಣೀರಿಗಿಂತ, ಬಿಕ್ಕಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರನು ಇದನ್ನೇ ರಾಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವಾಗ ಅವನು ಸ್ವಂತದ ದುಃಖವನ್ನು ದಾಟಿ ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ನಾದ ಲಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧ್ಯಮನಿಷ್ಠನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಂತದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆಗದಿರಬಹುದಾದ, ತನ್ನ ಅರಿವಿಗೆ ಬರದಿರಬಹುದಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಆಳ, ವಿಸ್ತಾರ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಲೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಆಯಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳ ಲಾಭವನ್ನೂ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಲೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅಸ್ವಾದಿಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಗುಲಾಬಿ ಸುಂದರವಾದ ಹೂವು, ಸಂಗೀತ ಸುಂದರವಾಗಿತ್ತು, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ, ಆ ಹೆಂಗಸು ಸುಂದರಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಗುಲಾಬಿ ಮುದ್ದಾಗಿದೆ, ಸಂಗೀತ ಹಿತವಾಗಿದೆ, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಆ ಹೆಂಗಸಿನ ಎತ್ತರ, ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರಗಳು ನನ್ನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತಣಿಸಬಲ್ಲಂತೆ ಇವೆ ಎಂದರೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಾಯಶಃ ಇವೇ ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾದ ಮಾತುಗಳು. ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಅವನು ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಬೆರಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಕಾರನು ಅದೇ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡು, ಆ ಅರ್ಥದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವು ಕಲೆಯಲ್ಲ; ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದ ಚಿತ್ರವು ಕಲೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದದ್ದು. ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಭಾವವು ಮೈತಾಳಿ ನಿಂತದ್ದು, ಹೀಗೆಯೇ ಹೆಂಗಸಿನ ಚಿತ್ರವು ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಂಗಸು ಎಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಕಳಾಗಲಿ, ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ನಾವು ಸುಂದರ ಎಂಬ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಮೂಡಿರದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸುಂದರ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಬಾರದು ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಬೇರೆ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು.

"ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕೃತಿ" ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಉಪನ್ಯಾಸದ ವಿಷಯವು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿದೆ. ನಾನು ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಬೇಕು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಜೀವನದ ಇತರ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ Nature ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಬಹುದು. ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಹಸಿರಿನಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ವನ,

ಬಿಳುಪು ನೊರೆಯು ಸೆರಗನ್ನು ಬೀಸಿಕೊಂಡು ಇಳಿಯುವ ಜಲಪಾತ, ಮುಗಿಲನ್ನು ತಿವಿದು ನಿಲ್ಲುವ ದರ್ಪಿಷ್ಠ ಪರ್ವತದ ತಲೆ ಇವಾವುವೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ಇವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅಸಾಧಾರಣ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಒಸರಿಸಬಹುದು, ಅರಿವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯೋ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಗತಿಯ ಆರಂಭ ಬಿಂದುವೋ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶೇಷಗುಣ, ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ರೂಪ ತಾಳಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ಇವಲ್ಲ. "ಮನುಷ್ಯನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಕಲೆಗಿಂತಲೂ ದೈವನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಪರ್ವತವು, ಈ ಜಲಪಾತವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲೆ"–ಎಂಬುದು ಮತಧರ್ಮದ ಉದ್ಗಾರ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾತು. ಕಲೆಯು ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಕಲಾವಿದನು ಒಂದು ಅಥವಾ ಅನೇಕ ಭಾವದ(ಗಳ) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಆ ದೃಶ್ಯದ ವಿವರಗಳನ್ನು, ವರ್ಣಗುಣವನ್ನು, ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಅಥವಾ ಭಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸ್ವತಃ ಭಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲದ, ಸಂದಿಗ್ಧ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಳಗೊಂಡ ಆಕಾರ ಹೀನ ದೃಶ್ಯ.

ಕುಶಲಗೆಲಸವನ್ನು ಕೂಡ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವದುಂಟು. ಚಿನ್ನ ಬೆಳ್ಳಿಗಳ ಅಕ್ಕಸಾಲಿ, ಬಡಗಿ, ಚಮ್ಮಾರ, ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಗಾರೆ, ನೇಯ್ಗೆ ಮೊದಲಾದ ಕಸಬುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ನಾವು ಮೇಲೆ ನೋಡಿದ ನಾಲ್ಕು ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳು ಕಲೆಗಳಲ್ಲ. ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವ, ಸಾಮಾನ್ಯತೆ, ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಮಾಧ್ಯಮನಿಷ್ಠೆ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಯಾವ ಗುಣವೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದ, ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಡಗಿಯು ಕುರ್ಚಿ ಮೇಜುಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಕ್ಕಸಾಲಿಯು ಸರ, ಬಳೆ, ಓಲೆ, ಮೂಗುತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಸುರಿಗೆಲಸವಿರಬಹುದು, ಕೌಶಲ್ಯ ಕೈಚಳಕಗಳಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಹೊಸರೂಪದ ಸೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊಟ್ಟ

ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಬೆಂಡೋಲೆ ಮಾಡಿದವನು ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅನಂತರ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅಕ್ಕಸಾಲಿಗರು ಅದೇ ಆಕಾರವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸದೇನನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಪೂರ್ಣಾರ್ಥವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕ, ಜೈವಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಖಚಿತಪಡಿಸಬೇಕು. ಭೌತಿಕಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೆಲ್ಲ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪುನರ್ಘಟನೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಅಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯನ ಸುತ್ತ ತಿರುಗುವುದು, ನಕ್ಷತ್ರಮಂಡಲಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಭೌತನಿಯಮಗಳನ್ವಯ ನಡೆಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯರಹಿತ ಘಟನೆಗಳು. ಬೀಜದಿಂದ ಸಸಿ ಚಿಗುರುವುದು, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯರ ಗರ್ಭದಿಂದ ಶಿಶುವಿನ ಜನನವಾಗುವುದು ಮುಂತಾದ ಸಂತಾನ ಪರಿಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಗಳು (Re-production). ಬೀಜದ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮೊಳೆತು ಅರಳಿ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಬೀಜವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುವ ಪುನರ್ಘಟನೆಗಳು. ಜೈವಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಭೌತಿಕ ಗುಣವಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪುನರ್ಘಟನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ಣಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಸಾಧ್ಯ. ಮನುಕುಲವು ಇದುವರೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಲೆ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಜೈವಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಂಘಟನೆ, ಅವುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಭೌತವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವ ನಾಗರಿಕತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಮತ್ತು ಸಾಂಘಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಮೊದಲಾದ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು.

ಸೃಷ್ಟಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ : (1) ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಹಜವಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕು. ಹೊರಗಿನ ಬಲವಂತಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದು ನಡೆಯಲಾರದು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಸೃಜನಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲಾರದು. ಇದನ್ನೇ ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ

ಸೃಜನಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರಬೇಕು. (2) ಸೃಷ್ಟಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತನ್ನತನ ಅಥವಾ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಛಾಯೆಯಾಗಬಾರದು; ಅನುಕರಣೆಯಾಗಬಾರದು. (3) ಆದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ನೂತನ ಗುಣವಿರಬೇಕು. (4) ಸೃಜಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಯು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಎಂತಹ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುತ್ತದೆ. (5) ಸೃಜನಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯಿದ್ದಂತೆ, ಲೀಲೆಯಿದ್ದಂತೆ. ಕ್ರೀಡೆಯ ಆನಂದವೂ ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಇತರರ ಬಲವಂತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಕತ್ತೆ ಕೆಲಸವಲ್ಲ.

ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣ ಸಂಶ್ಲೇಷಣ ಮೊದಲಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ದರ್ಶನವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿ, ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಿ, ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥಾಪಕನ ಅತೀತ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಿ, ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಕತೆ ಅಥವಾ ಸಹಜತೆ, ಸ್ವಂತಿಕೆ, ನೂತನತೆ, ಅನೂಹ್ಯತೆ, ಒಂದು ತೆರನಾದ ಕ್ರೀಡಾತತ್ಪರತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಹಜ ಆನಂದಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಕುಶಲಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮನುಷ್ಯಕೋಟಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ, ಮತಧರ್ಮ ದರ್ಶನಗಳ, ನೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಎಣಿಸಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅನುಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಿ ಹಲವು ನಿಯಮಗಳು ಬೆಳೆದಿರುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಮತಧರ್ಮಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಆದರೆ ಅದರದೇ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನುಂಗಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಮತಧರ್ಮವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಇಂತಹ ಅರ್ಧ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳೂ ಹಲವಾರಿವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎಣಿಸಿ ಮುಗಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಜಾನಪದದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಲಿಖಿತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಜಾತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು. ಗೊಲ್ಲನ ಕೊಳಲಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು

ಕಛೇರಿಯ ಪೀಣೆಯುವರೆಗಿನ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳು. ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಭಾರಿ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಜಯಭೇರಿ ಬಾರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು, ವಿಗ್ರಹಗಳು ಹೀಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದರ ಛಾಯೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಂತಿಕೆಯುವಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಉಳಿದವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದಷ್ಟು ಹೇರಳವಾಗಿದೆ. ಮಾನವ ಕುಲದ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇತರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಇದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದು ಮಾತ್ರ ಕಲೆ ಎಂದು ಈ ಭಾಷಣದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ನಡುವೆ ಭಾವನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಬಳಸಿದೆ. ಇದೇ ತಾನೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದೂ ಕೂಡ ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಎಂದರೆ ಅವೈಯಕ್ತಿಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸ್ಥಾಯೀ ಗುಣ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಡುವೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ನಾನು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ನಡುವೆ ಭಾವನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬೇರೆ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಇತರ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ರಸ, ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಸ್ಥಾಯೀ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೀವು ಕೇಳುತ್ತೀರಿ. ಅವುಗಳ ವಿವರಣೆಯು ನನ್ನ ಪಾಲಿನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು. ಹಗಲುಗನಸಿನ ಮಟ್ಟದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾವವು ಒಸರಿರುತ್ತದೆ. ತರುಣಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ತರುಣನಿಗೆ ಕಾಮೋದ್ರೇಕವಾಗುತ್ತದೆ; ಮೃಷ್ಟಾನ್ನದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಜೊಲ್ಲು ಒಸರುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿ ಕತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ದೆವ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಮೈನಡುಕ ಬರುವಂತಹ ಭಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಟ್ಟದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳು ಕೂಡ ಅವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆದ ಗುಣಾತ್ಮಕ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಕವೆಂದೂ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿತವೆಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸಿ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದ ಇಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಂಗಡಣೆ ಅಸಾಧ್ಯ, ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಭಾವವೇ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿ ಮತ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಹುದು. ಭಾವವನ್ನು ಅಥವಾ ರಸವನ್ನು ಒಸರಿಸದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು.

ಇನ್ನೂ ಫ್ಯಾನ್ಸಿಯ ಅಥವಾ ಹಗಲುಗನಸಿನ ಅಥವಾ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯ (ಉಟೋಪಿಯಾ)ದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಉಟೋಪಿಯಾವು ಶುದ್ಧ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲ.

ಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಾಗ ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಂಧವು ಭಾವದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರಬಹುದು, ಕೇಂದ್ರಾರ್ಥದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರಬಹುದು, ಕಥೆ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಬಂಧವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದು. ವಿಶಾಲವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿಯೋ. ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಮಹಾಕಥೆಯೋ ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತು ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿರಬಹುದು.

ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಭೌತಜಗತ್ತನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಬುದ್ಧಿಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಬಂಧದ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೋ ಹಾಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ನಿಲುಗಡೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರೂಪನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಆಕಾರ, ರಾಶಿಬಂಧ, ವರ್ಣಬಂಧ, ರೇಖಾಬಂಧ, ದೃಶ್ಯಬಂಧ, ಸಂಮಿತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು; ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ರಚನೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಕಟ್ಟಡ ಮುಂತಾದವು; ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುವ ಕಾಲೈಕ್ಯ, ದೇಶೈಕ್ಯ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯಗಳು; ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಲಯ, ಗತಿ, ತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಪರಿಣತಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಗತ್ಯಗುಣವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆದು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ತನಕ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಿಳಿತ ಗುಣವು ಎಷ್ಟಿರುತ್ತದೆಂದರೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮದ ಭೌತವಸ್ತುಗಳಾದ ಬಣ್ಣ, ಕಲ್ಲು, ಸಿಮೆಂಟ್, ಸದ್ದು (Sound),

ಮಾನವ ಶರೀರ, ಭಾಷೆ ಮೊದಲಾದವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಂಚಾರೀ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ವಿಚಾರ, ಆಲೋಚನೆ, ಇತಿಹಾಸ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಾವನೆಯ ಹದಕ್ಕೆ ತರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಯು ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಗಳನ್ನು ದೇಶಿಕ ಕಲೆ ಎಂದೂ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕಾಲಿಕ ಕಲೆ ಎಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೊದಲ ಮೂರೂ ದೇಶ (Space) ಅಥವಾ ಆಚಲಿತವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳು ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾಲದಂತೆ ಸಂಗೀತವು ಕೂಡ ಘಟಿಸಿ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಲಯ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಲಯ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲವಾಗುವುದು. ಕಾಲ ಎಂದರೂ ಅದೇ ಅರ್ಥ. ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಸದ್ದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣಹದಕ್ಕೆ ತಂದು ಕಲೆಯ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯ ಮರ್ಮ. ಇದನ್ನೇ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಲಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವಾಗುವುದನ್ನು ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಸ್ಥಾಯಿಗೊಳಿಸುವ ತತ್ವವೇ ಲಯ. ದೇಶ ಕಾಲಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸಂಬಂಧವೇ ಇರದ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಲ್ಲ, ಐನ್‌ಸ್ಟೀನನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಲವು ದೇಶದ ಒಂದು ಆಯಾಮ; ಇದನ್ನೇ ತಿರುಗಿಸಿ ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ದೇಶವು ಕಾಲದ ಆಯಾಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ದೇಶಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶಿಕ ಕಲೆಗಳ ಗುಣವಾದ ರಚನೆ, ಕಟ್ಟಡ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ರಾಗದ ಕಟ್ಟಡ, ತಾಳದ ಬೋಲುಗಳ ಸೌಧ, ರೇಖೆಗಳ ಲಯ ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೇನು?

ಕೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣರಾವ್

ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅರ್ಥಕಟ್ಟುವುದೂ ಹಿಮಾಲಯ ಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖಗಳೆಂದು ಎಣಿಸುವುದೂ ಒಂದೇ–ಎರಡೂ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸಗಳೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದವು, ಭೌತಿಕವಾದ ಕಲಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮಾಧ್ಯಮ ಪರಿಕರಗಳು, ಅವುಗಳ ನಾನಾತ್ವ, ಜಡತ್ವ ಮುಂತಾದವು, ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಅನುಭವ, ದೇಶ, ಕಾಲ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮುಂತಾದವು; ಕೃತಿಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಸ್ತು, ರೂಪ, ರಚನೆ, ದೃಶ್ಯ, ರೇಖೆ ಪ್ರಮಾಣ ಮುಂತಾದವು, ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಕೂಡುವ ಸಂತೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ. ಕಲಾ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ.

ಮೊದಲು ಕಲೆಯೆಂದರೇನೆಂಬ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ನೀಡುವ ಒಂದು ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯವನ್ನು 'ಕಲಾಕೃತಿ' ಎನ್ನಬಹುದೆ? ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನನಾದ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನೀಡುವ ಚಿತ್ರ, ಗಾಯನ, ಶಿಲ್ಪ, ಕವನ ಮುಂತಾದವು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆ? ಅಥವಾ ಇವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೇತುವಾದ ಕಲಾವಿದನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವೆ?

'ಕಲಾವಿಕಾಸ' ಸಂಚಿಕೆ 30

ವಿಮರ್ಶಕರನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದ ದೃಶ್ಯ ಎಷ್ಟೇ ಆನಂದದಾಯಕವಾಗಿದ್ದರೂ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಯಲ್ಲ. 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕೃತಿವಿಶೇಷ. ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ (medium) ಬಳಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಭೌತಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ. ರವಿವರ್ಮನ ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ಷೆಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಕವನ, ತ್ಯಾಗರಾಜನ ಸಂಗೀತ, ಹೆನ್ರಿಮೂರನ ಒಂದು ಶಿಲ್ಪ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಗಳೆಂದು ಕರೆದರೂ 'ಅಲ್ಲ'ವೆನ್ನುವ ಮೇಧಾವಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇಟಲಿಯ ಬೆನೆದೆಟ್ಟೋ ಕ್ರೋಚೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇವು ಯಾವುವೂ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಗಳಲ್ಲ. ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವೇ ಒಂದು 'ಕಲಾಕೃತಿ'. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾನದ (intuition) ಮೂಲಕ ಯಾವುದೋ ದಿವ್ಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ದರ್ಶನ ಆತನಿಗೆ ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯವಾದರೆ ಅದೇ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಯಾವ ಭೌತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಕಲಾವ್ಯಾಪಾರದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಂತರಿಕವಾದುದು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದುದು. ಹಾಗೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಮಾಡುವವೆಂಬ ಭೌತಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಾಯೋಜನಿಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಷಯಗಳು. ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಟ್ಟದ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ.

ಕ್ರೋಚೆಯ ಈ ವಾದ ನಮಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರ್ಥಹೀನವಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ.

ಭೌತಿಕವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ (ಬಣ್ಣ, ಶಬ್ದ, ಕಲ್ಲು, ಮಣ್ಣು ಮುಂತಾದವು) ಚೇತನಾತ್ಮಕವಾದ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಮರ್ಥವೇ? ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹೊಳೆದ 'ಅರ್ಥ' 'ಭೌತಿಕಕೃತಿ' ಹೊರಗೆಡಹಬಲ್ಲದೆ?

ಜಡಜಗತ್ತಿನ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಕೃತಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಕಾಶ ಪಡಿಸೀತು? ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೂ ಒಂದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲದೆ?

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದೆ? ಅಥವಾ ಕರ್ತೃವಾದ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿತ್ತೆ? ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ 'ನಕಾರ'ವೇ ಉತ್ತರವಾದರೆ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇನು?

ಕ್ರೋಚೆಯ ಭೌತಿಕ ಕೃತಿಯ ನಿರಾಕರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಅನುಮೋದಿಸದಿದ್ದರೂ ಅವನ ವಾದದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾದ ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಪಡೆಯದೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯ 'ಅರ್ಥ ಚರಿತ್ರೆ' ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಭೌತಿಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು, ಸಹೃದಯನ, ಅನುಭವದವರೆಗೂ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಚೇತನದಿಂದ ಜಡಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಜಡದಿಂದ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಏರುವ ಒಂದು ಧಾರೆ. ನದಿಯ ನೀರು ತಾನು ಹರಿದುಬರುವ ಭೂ ಪ್ರದೇಶದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಬದಲಿಸುವಂತೆ, ಕಲೆಯ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆ ಬದಲಾದಂತೆ ಕಲಾವಿದನ ನೋಟವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮ ಬದಲಾದಂತೆ ಕಲಾವಿದನ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನ ದೇಶ, ಕಾಲ, ಅನುಭವ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವು ಬದಲಾದಂತೆ, ಆತನ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ 'ಸಾಪೇಕ್ಷ' (relative) ವಾಗಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ' (universality) ಇಲ್ಲವೆ? ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೆಯೆ? ಎನ್ನವುದೇ ಒಂದು ಸವಾಲು.

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ 'ಲಲಿತಕಲೆ' ಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಸುಣ್ಣ, ಬಣ್ಣ, ಬಟ್ಟೆ, ಗೋಡೆ ಮುಂತಾದವು. ಕುಶಲಿಯಾದ ಕಲಾವಿದನು, ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಎದುರಾದ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಎರಡು ಮುಖ ಅಥವಾ ಅಂಗಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಡ್ರಾಯಿಂಗ್, ಮತ್ತೊಂದು ಪೈಂಟಿಂಗ್. ಕೇವಲ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಉದ್ದ, ಅಗಲಗಳೆಂಬ ಎರಡೇ ನೆಲೆಸುಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ 'ಪೈಂಟಿಂಗ್' ನಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಗಳ ಘನತೆ, ತೂಕ, ವಿಸ್ತಾರ, ದೂರ, ಸಾಮೀಪ್ಯ, ನೆಳಲು, ಬೆಳಕು ಮುಂತಾದ 'ದೃಶ್ಯ' ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ನೆಲೆಯಾದ ಆಳವೂ (depth) ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣಗಳ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯವಿನ್ಯಾಸದ (perspective) ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಈ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಲ್ಲ, ಪೂರಕಗಳು. ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಜನೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಬಹುದು.

ಪೈಂಟಿಂಗಿನಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ-ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ Fresco, wax, distemper, oil, pastel, water-colour, enamel ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವ ಶೈಲಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಎರಡು ಪಂಗಡಗಳಿವೆ - ವಸ್ತುವಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಚಿತ್ರ, 'ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ'ವಾದುದು. ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯನ್ನು, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ, ಗುಪ್ತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಚಿತ್ರ, 'ಭಾವನಾತ್ಮಕ'ವಾದುದು. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದನಾದ ಸೆಜಾನಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದು ವಸ್ತುವನ್ನು 'ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ'ದರೆ ಎರಡನೆಯದು 'ಪ್ರತಿನಿಧಿ' ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 18ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ Imitative, Realistic, Naturalistic, Classical, Impressionistic ಮುಂತಾದ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ವಸ್ತುಗಳ ನೈಜತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕವಾದುವು. ಇದನ್ನು 'ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾವಿಧಾನ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು "Post-impressionistic" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 'ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿಧಾನ' ಗಳಲ್ಲಿ Symbolic, Expressionistic, Cubistic, Surrealistic, Abstract ಮುಂತಾದವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದವು; ತಂತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದವು.

ಒಂದು ಚಿತ್ರ 'ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧಾನ' ಕ್ಕೆ ಸೇರಿರಲಿ, 'ಆಧುನಿಕ' ವಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಸುಂದರ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಂತ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧಾನದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತರಾದ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೋ ಡಾ ವಿಂಚಿ, ಮೈಕೇಲಿಂಜೆಲೋ, ರಫೇಲ್, ರೂಬೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ರವಿವರ್ಮ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ 'ಹಿತ'ವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮಾಟವಾದ, ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಶರೀರಗಳು, ಚೊಕ್ಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ತಂಪಾದ ಬಣ್ಣಗಳು, ಲಕ್ಷಣವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಮೋಹಕವಾಗಿಯೆ ಕಾಣಬೇಕು. ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ 'ಪ್ರಿಯ'ವಾದುವೇ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೇಳುವ 'ಸುಂದರತನ'ದ (ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ) ಲಕ್ಷಣಗಳಾವುವು? ಕಣ್ಣನ್ನು ತಣಿಸಿ ಇತರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಕೆಣಕುವವರೆಗೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥವತ್' ಆದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾವುವು? ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಚೈತನ್ಯವೆ? ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೋಹ ಅಥವಾ ಕಾಮವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಗುಣಗಳೆ? ರೂಬೆನ್ಸ್ ರಚಿಸಿದ 'The Judgement of Paris', ಟಿಷಿಯನ್ನಿನ 'Sacred and Profane Love' ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಕಲಾ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪ್ರತಿಮವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಅವು ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ ತಾಮಸಿಕವೆ, ರಾಜಸಿಕವೆ, ಸಾತ್ವಿಕವೆ? ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಪ್ರಭಾವದ ಅಂಶವೂ, ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ ಎಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ನೀತಿ' 'ಅನೀತಿ'ಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತೂ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧಾನದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಧಾನದವರಾದ ಸೆಜಾನ್‌ಗಾಗ, ವಾನ್‌ಗಾಫ್ ಪಿಕಾಸೋ, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಅರ್ನ್‌ಸ್ಟ್ ಸಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಂಡಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ವಿಶೇಷವೇನು? ಇವರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಟವಾದ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳ ಸುಂದರ ಆಕೃತಿಗಳಂತೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವಂತೂ ಅವರಿಗೆ ಬೇಡ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಕಾರ

ಮಾಡಿಯಾದರೂ, ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗದೆ-ಎನ್ನುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಲೇಪಿಸುವುದರಿಂದಲೇ, ನೆಳಲುಬೆಳಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅಥವಾ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿ ಕಲೆಯ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹವಣಿಕೆ, ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಪಿಕಾಸೋ ಅಥವಾ ಮತಿಸ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಕಣ್ಣು ಹಿಗ್ಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಹಾಗಾದರೆ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವರು ಸಾಧಿಸಿದುದೇನು? ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು? ಶತಮಾನಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ, ನೂತನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಇವರು ಪ್ರಾಚೀನರ ಮುಂದಿಟ್ಟ ಸವಾಲೇನು?

ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಯಾವುದೋ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಬೇಕೆ? ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ, ಕಲೆ ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿ 'ವೈಯಕ್ತಿಕ' ವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಕಾಲ ದೇಶಗಳ 'ಸಾಪೇಕ್ಷ' ವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ 'ಸುಪ್ತಚೇತನ'ವೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಲ್ಲವೆ? 'ಸುಪ್ತಚೇತನದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ' ಜೀವನದ ಒಂದು ಅನುಭವವಾದರೆ ಅದನ್ನೇಕೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಬಾರದು? ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು 'ಸೌಂದರ್ಯ'ವೆ? ಸೌಂದರ್ಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಥವಾ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ವಿಷಯವಲ್ಲವೆ?

ಇಷ್ಟು ವಿಚಾರವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿತ್ತೇ, ಎನ್ನುವ ಸಂಶಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕರ ಚಿತ್ರವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು; ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಚೋದನಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಉಪದೇಶಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯು ಅರ್ಥ, ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಲಭವೂ ಹೌದು; ವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಷ್ಟವೂ ಹೌದು.

ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯ : ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಆಂತರಿಕ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೂಪ ಒಂದರ ಸಂಯೋಜನೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೂಪದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಆಧುನಿಕರು ತಮ್ಮ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರೇಖೆ ಪ್ರಮಾಣ, ವಸ್ತುಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರ ನಿರ್ದೇಶನ, ಚಿತ್ರದ ಅಂಶಕ್ಕೂ ಸಮಗ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮರಸ್ಯ, ದೃಶ್ಯವಿನ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದುವು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಧಾನದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರು ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅದರ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಮಾಡಿ ನೆಳಲು ಬೆಳಕನ್ನೂ, ಹತ್ತಿರ ದೂರವನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಪ್ರಾಚೀನರ ಪದ್ಧತಿ. ಆದರೆ ಬೆಳಕಿನಂತೆ ನೆಳಲಿಗೂ ಒಂದು ಬೇರೆ ಬಣ್ಣವಿದೆಯೆಂದೂ ದೂರ ಹೋದಷ್ಟೂ ವಸ್ತುವಿನ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಗುವುದೆಂದೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಆಧುನಿಕರು. ಸೆಜಾನಿನ 'Mount St. Victoria' ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ರೆಫೇಲನ 'Vision of a knight' ಎನ್ನುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರು ಕಲೆಯ ಆತ್ಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೂಪಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು, ಆಂತರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮರೆತಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅಧೋಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ Abstract ಶೈಲಿಯನ್ನನುಸರಿಸುವ ಮಾಂಡ್ರಿಯನ್ನನ 'Composition in yellow and white' ಎನ್ನುವ ಚಿತ್ರದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆತನೇ ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅರಿವಾಗದು.

ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪವೂ ಬೇಕು, ವಸ್ತುವೂ ಬೇಕು. ಒಂದು ದೇಹವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಆತ್ಮ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮರಸವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ರೂಪವು ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನರ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಎರಡಯನೆಯದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಧ್ಯೇಯವಾಗಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಹೀಗಾದರೆ ಆತ್ಮವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದ ಅರ್ಥ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ತೆರನಾದ

ಕಲೆಯನ್ನು 'ಕಷ್ಟದಾದ ಕಲೆ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಬುದ್ಧಿಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾಮಸ ಅಥವಾ ರಾಜಸಕೃಂತ ಸಾತ್ವಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ತತ್ವದ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳಿಸಿ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಅಥವಾ ನಿರ್ಲಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಆನಂದಾನುಭವದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯು 'ಸೌಂದರ್ಯ' ಕಲೆಯು 'ಅರ್ಥ'ವೂ ಇದೇ. ಬುದ್ಧಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಹೃದಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ವಸ್ತು ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲದೆ ರೂಪ ಅಲ್ಲ. ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಸರಳಬಣ್ಣಗಳು, ಸುಲಭ ರೇಖೆಗಳು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಮಪಾಣಿ ಬುದ್ಧ, ಹಾರುವ ಗಂಧರ್ವರು, ತಾಯಿ ಮಗ ಮುಂತಾದವು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಹಿರಂಗಕ್ಕೆ ಇಂಬುಗೊಡದೆ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡುವ ಕಲಾವಿದನು ತಾತ್ವಿಕನೂ ಹೌದು. ಇದರ ಸಾಧನೆಯ ಗುಟ್ಟನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನ ಕುಶಲತೆ ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ರಾಗ'ಗಳನ್ನು 'ದೃಶ್ಯ'ಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದನ ಚೈತನ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯದ ಈ ಹಿರಿಮೆ ಮೊಗಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಂಟುತ್ತಾ ನಡೆದಿತ್ತಾದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಸಿ ಹೋಯಿತು. ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅನುಕರಣೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೆಡಿಸಿತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಮರೆತಿದ್ದ 'ಅಜಂತ' ಮತ್ತೆ ನಮಗೆಸಿಕ್ಕಿತು. ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥರ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಸ್ಫೂರ್ತಿ ಚೇತನಗೊಂಡಿತು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಂದಲಾಲ ಬಸು, ಅಸಿತ ಕುಮಾರ ಹಲ್ದರ್, ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ರಾಯ ಚೌಧುರಿ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದವು. ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್, ಅಮೃತ ಷೇರ್ ಗಿಲ್ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿನ್ಯಾಸ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರಿಂದ ಇದೀಗ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಂದಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಚಾವಡ, ಬೇಂದ್ರೇ, ಕಸ್ತಗೀರ್, ಸನ್ಯಾಲ್, ಗುರ್‍ಜಾರ್ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ.

ಅತೀಂದ್ರಿಯ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ

ಸಿ.ಎಂ. ರವಿ

ಚಿತ್ರವಿನ್ನೂ ಮೂಡಿರದ ಖಾಲಿ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ನ ಶೂನ್ಯ ಪದರದ ಮೇಲೆ ತೇಲುತ್ತಾ ಕಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಚಿಹ್ನೆ ಒಂದು ನಿಗೂಢ ರಹಸ್ಯ.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವಂತಹುದೇ ಸರಿ. ಈ ಶೂನ್ಯ, ಈ ನಿಗೂಢತೆ ಈ ವಿಶಾಲ ಪದರದ ಅಂತರದಲ್ಲೇನಾದರೂ ಅಡಗಿದೆಯೇ?

ಇಂಥ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು Canvas ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಮುಂದಿಟ್ಟು ತಾನು ಮೌನವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತೆ. ಹಾಗೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾ ಸರಿಯುತ್ತಾ, ಕಲಾವಿದನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ತೀವ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಪಡುತ್ತದೆ: ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವು ಹೊಸ ಹೊಸ ಗಾಢ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗೋಚರಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಬಾಹ್ಯ ಪದರದ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮಸುಕುಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಮೋಡಗಟ್ಟಿದ ಆಕಾಶದಂಥ ಸ್ವಪ್ನರೂಪದ ರಚನೆಗಳು ಹಾದುಹೋಗತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಮೇಲೆ ಚೆಲ್ಲಿದ ಬೆಳಕು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸಣ್ಣದಾದ ನೆರಳುಗಳು, ಮರದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತಹ ಉಬ್ಬುತಗ್ಗುಗಳು, ನೇಯ್ದ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲೋ

4ನೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾಮೇಳ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ 1985

ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ದಾರದ ಎಳೆ, ಇರುವೆಯೊಂದು ಅದರ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿರುವುದು, ಮೊದಲ ಲೇಪನದ ಮಸುಕು ಹಳದಿ ಛಾಯೆ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ನ ನೇಯ್ದಿರುವ ದಾರದ ಕುಸುರಿ-ಓಗೆ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ದೃಶ್ಯರೂಪಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಾವಾರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ಗೋಚರಿಸ ತೊಡಗಿದರೂ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ವಿಚಲಿತವಾಗದೆ, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ಅರಸುತ್ತಾ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಳದ ಆಯಾಮಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ನ ಒಳಹೊಕ್ಕ ಅಂತರಾಳದ ಅನುಭವ ಮಾನಸಿಕ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆಡೆಗೊಡುತ್ತಾ ಕರಗುತ್ತಿರುವ ಮಂಜಿನ ಮಸುಕಿನಂತೆ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು, ಅಸಂಬದ್ಧ ತತ್ವಗಳು ಹಾಗು ಮೌಢ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬರುವವರೆಗೂ, ಹೊಸದಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಳೆಯುವ ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರಕಾಶವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮಂಜಿನ ಮುಖಾಂತರ ಹಾದೊಡನೆ, ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತ, ಕೆಲವು ಸರಳ, ಸ್ವಚ್ಛ ರೂಪಗಳು ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೊತ್ತು ಚಿಗುರೊಡೆದು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಸಮರ್ಪಕ ಚಿತ್ರರೂಪಗಳ ಜನನ ಹಲವಾರು ದಿನಗಳ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಸಹನಾಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಅಡಚಣೆಯಾಗಬಹುದು. ನೂತನ ಚಿತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿಗೆ ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿರುವ, ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ನೀಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಅತೀವ ಜ್ಞಾನ, ಅದರಲ್ಲೂ ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೊಳಪಡುತ್ತಿರುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಹಲವು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಪೀಡಿತ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆಡೆಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಆತಂಕ ತರುವ ಸಂಭವವೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಇಷ್ಟನ್ನೆಲ್ಲಾ ದಾಟಿ ಬಂದ ಕಲಾವಿದ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುವ ಮಹತ್ತರದ ಸವಾಲೆಂದರೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಂಡಿರದ, ತನ್ನಷ್ಟೇ ಭಿನ್ನವಾದ, ಕೇವಲ ಅನುಭವಗಳು ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ನವೀನ ಚಿತ್ರರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು. ಇದನ್ನು ಸವಾಲು ಎಂದದ್ದೇಕೆಂದರೆ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಜಾರಿಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹಾಗು ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮ, ಕಟ್ಟಳೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ಬೆಳೆದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹೊರಬಂದು ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರರೂಪ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ರೂಪಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾನದಂಡವೂ ಅಗತ್ಯ. ಒಂದು ನವೀನ ಚಿತ್ರರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದನ್ನಳೆಯುವ ಸಮರ್ಪಕ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ತಾನೆ ರೂಪಿಸುವುದು ಓರ್ವ ಅಪ್ರತಿಮ ಸಾಹಸಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ.

ಲಲಿತಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು

ಚಿ.ಸು. ಕೃಷ್ಣಸೆಟ್ಟಿ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವುದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕೂಗು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರಗೂ ಇದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಗಣಿತಗಳಂತೆ ಬುದ್ಧಿಗಷ್ಟೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವನ ಮಾನಸಿಕ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯದು ಇಚ್ಛೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮೂರನೆಯದು ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಭಾವನಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ರೂಪದ್ದು. ಇಂತಹ ಅನುಭವ ಪಡೆದಾಗ ಮಾನವನು ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದು ಅಥವಾ ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯು ಮಾನವನ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಈ ಕೊನೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದರ

2ನೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾಮೇಳ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1981

ವ್ಯವಹಾರ ಹೃದಯಗಳೊಡನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಎಷ್ಟು ಹೃದಯಗಳಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಂದರೆ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದಾರೋ ಅಷ್ಟೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬರಬಹುದು. ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಗಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟ, ಸಾಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾವನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು? ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹಲವಾರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಸಾಕ್ರಟೀಸನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಈ ಕುರಿತು ವಾದವಿವಾದಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ; ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಳೆಯುವುದು ಈವರೆಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ; ಮುಂದೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ತೆರನಾದುದಾದರೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಪಾಠ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ. ಈ ಕುರಿತು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನೋಡೋಣ. ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವು ತಿಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ ಕಲೆಯು ಜನಿಸುವುದು. ಅದನ್ನು ಭೌತಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಾದ ವರ್ಣಗಳು, ರೇಖೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನೀಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಕ್ರೋಚೆಯ ವಾದ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನಂತಹ ಧರ್ಮಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅತಿರೇಕದ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವನು "ಕಲೆಯು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರಕೂಡದು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೀತಿಯು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಹ ತಿಳಿಶೈಲಿಯ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಲೆಯು ನಗ್ನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಕೂಡದು. ಯಾವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂತಹ ಕಲೆಯು ನಿಷಿದ್ಧವಾದುದು, ತ್ಯಾಜ್ಯವಾದುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸಮಾಜದ

ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ಇರುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಕ್ಷಿಪ್ರಗತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಂದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಇಂದಿಗೂ ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಂದಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅದನ್ನು ಬಣ್ಣ, ಆಕೃತಿ, ರೇಖೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿ ಆ ಭಾವನೆಗಳು ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುವಂತೆ ಹಾಗೂ ಅವರಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆ. ವೀಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಲಲಿತಕಲೆ.

ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಸಂವೇದನೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು; ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಆ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಜಾಣ್ಮೆ, ಕೌಶಲ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವವನು ಭಾಷಣಕಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹಾಕುವವನು ನೃತ್ಯಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ವರ್ಣ, ರೇಖೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಕೌಶಲ್ಯವುಳ್ಳವನು ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬದಲಾದರೂ ಮೂಲಭಾವನೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ತದ್ರೂಪವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲ, ಅದು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಕುಶಲಕಲೆ (craft work) ಆದೀತು ಅಷ್ಟೇ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರವಿವರ್ಮನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ತದ್ರೂಪ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಈ ತದ್ರೂಪ ಚಿತ್ರಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕೆಲವೇ ದಶಕಗಳ ಕೆಳಗಷ್ಟೇ ಬಂದದ್ದು. ತದ್ರೂಪ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಪಘಾತ ನಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಆ ಅಪಘಾತವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಪೊಲೀಸ್, ಒಬ್ಬ ಬಸ್

ಡ್ರೈವರ್, ಒಬ್ಬ ವೈದ್ಯ, ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಾರ, ಕಥೆಗಾರ ಅದೇ ಅಪಘಾತವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಾರ ಆ ಘಟನೆಯ ಯಥಾವತ್ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ತನ್ನ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಏನನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಥೆಗಾರ ನೋಡಿದರೆ ಆ ಘಟನೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಅದರ ಸುತ್ತ ತನ್ನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಡೆದ ಘಟನೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ಆ ಅಪಘಾತವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಕಥೆಗಾರನಂತೆ ಆ ಘಟನೆಗೆ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸ ವರದಿಗಾರನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಾರನ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ, ಅದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮುಖ್ಯ. ಆ ಅಪಘಾತ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಕರುಣೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಕಲಾಕೃತಿ ಕರುಣೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಭಾವನಾಸಂತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅದರ ಗುರಿ. ಹೀಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೊದಲ ಉದ್ದೇಶ ಭಾವನಾಸಂತೃಪ್ತಿ (emotional satisfaction) ನೀಡುವುದು. ಅದರ ಎರಡನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂದೇಶ ನೀಡುವುದಾಗಿರಬಹುದು.

ಮನುಷ್ಯ ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವವನು; ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವವನು. ಅವನು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಇಲ್ಲವೇ ಹೆಚ್ಚಾದುದು ಕ್ರೀಡೆಯಂತೆ ಮನರಂಜನೆಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ಇಂತಹ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರೀಡೆಯೇ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅವನ ಗುರಿ ತನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆ ಬಟ್ಟೆಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ಕೇವಲ ಆರ್ಥಿಕ ಜೀವಿ

ಅಲ್ಲ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಅವನಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯು, ಮಾನಸಿಕ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಅವನ ಅರಿವಿನಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೋ ಅವನು ಆ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಮನರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುವುದು. ಈ ರೀತಿ ರಸಾನುಭವದ ನಂತರ ಅದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಯಾಗಬಹುದು. ಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅವನ ನೋವು-ನಲಿವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಈ ಭಾವನಾಸಂತೃಪ್ತಿ ಕೊಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕೊಳಲು ಅಥವಾ ವೀಣೆಯ ನಾದ ನಮ್ಮನ್ನು ಭಾವಪರವಶರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವುದೇ ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಸಂದೇಶವನ್ನೂ ನೀಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಮನರಂಜನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಭಾವನಾಸಂತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ಕಲೆಯ ಗುರಿ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಂತ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯೇ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಖುಷಿ ಕೊಡುವ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಆತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಕಲೆಯು ಮಾನವನಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನ. ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಕಾಲದ ಮಾನವ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ; ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ; ಅದನ್ನು ಇತರರ ಜೊತೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶ. ಆಗಿನ ಮಾನವನಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳು ಇದ್ದವು. ಅದು ಸ್ಫುಟವಾಗಲು ಕೆಲವು ಕಾಲ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಅದು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದವರೆಗೂ ತಾನು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಸೊತ್ತೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ

ಕಲಾವಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುವುದೇ ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ನಮೂದಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಜಂತಾ, ಬಾಗ್ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬೇಲೂರು, ಹಳೇಬೀಡುಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಯಾರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ತಾನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪಡೆದ ಆನಂದವನ್ನು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಹಂಚಿ ಅದರಿಂದ ತನ್ನ ಆನಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜವಿಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯಿಲ್ಲ, ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜವೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಲಾವಿದ ಸಮಾಜದ ಅಂಗವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಸಮಾಜದ ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೇ ಕಲಾವಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನು ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರ್ಯಕರ್ತನೋ ರಾಜಕಾರಣಿಯೋ ಆಗುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕು.

ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆ ರಾಜಕೀಯ ಚಳವಳಿಯಿಂದ, ಸಮಾಜಸೇವಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ತರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಕಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶ ಸಮಾಜಸುಧಾರಕನ ಹಾಗೆ ಸಮಾಜ ಬದಲಾವಣೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅವನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರ್ಯಕರ್ತ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯ,

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾದಗಳ ಅಥವಾ ಮತ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಲ್ಲದು. ಹಾಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದರೆ ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಲಲಿತಕಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿ ಕಲೆಯನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ವಾದಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದ ರಷ್ಯ, ಚೀನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ. ಕಲೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಕೇವಲ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನು ಕಲಾಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಲೆ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಾದದ ಯುಗ ತಲೆ ಎತ್ತಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕುಶಲಕಲೆಗಳು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವಿಕೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇಂದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ನಡುವಿನ ಕಂದಕ ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲಿನ ಮಮತೆ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಕಲೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅನೇಕರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆ ಇಡೀ ಜನಸಮೂಹದ ಪೂರೈಕೆಗೆ (Mass Consumption) ಇರುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಕುಶಲಕಲೆ ಅಥವಾ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಜನಸಮೂಹದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆ; ಅದರಲ್ಲೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾತು. ಇದಕ್ಕೆ ಲಲಿತಕಲೆಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮಿತಿಗಳೂ ಕಾರಣ. ಕೆಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಜನಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಟ್ಟಬಲ್ಲಂತಹ ಶಕ್ತಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದುದು, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಬಲಹೀನವಾದುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಜನಸಮೂಹವನ್ನು ತಲುಪುವಲ್ಲಿ ತಡವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ

ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮುಂದುವರೆದಿರುವ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಜನಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು [illegible]ಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ತಲುಪಬಲ್ಲಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಫರ್ನಾಂಡ್ ಲೀಗರ್ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಕಲಾವಿದನೆಂಬ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ. ಈ ರೀತಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕೇ ಹೊರತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಇಳಿಸಬಾರದು. ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲೆ ಜನರ ಬಳಿ ಹೋದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯಾದೀತು. ಅದರ ಹೊರತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿ ತಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯದ ಬೇಳೆ ಬೇಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲೆಯ ಉಪಯೋಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ರಷ್ಯ, ಚೀನಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಯ ಅಧಃಪತನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮ

ಕೆ.ಎಸ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ನಾವು ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವಷ್ಟು ಕಲಾಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಕಲಾವಿದರ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಒಲವು-ನಿಲುವುಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ನಮ್ಮ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಶ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದರ ಭಾಗಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು ನಿರಾಶಾದಾಯಕ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ 'ಅರ್ಥ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ತಳೆಯುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಅದರ 'ರೂಪ'ವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವ ಮಟ್ಟದವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಕಾಣುವುದೂ ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಂದು 'ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮ' ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ದೃಷ್ಟಿಗಷ್ಟೇ ಬದ್ಧವೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಉತ್ತರವು ನಕಾರಾತ್ಮಕವೇ. ಅದೇ ರೀತಿ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದ ಅಗತ್ಯವೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಷ್ಟೇ?

'ಅಂಕಣ', ಜುಲೈ-ಆಗಸ್ಟ್ 1987

ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದರ ಭಾಷೋಪಕರಣಗಳು, ರೂಪಾಂಶಗಳು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸತತ್ವಗಳು–ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಂಡ ಅದರದೆ ಸಂವಹನ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ಆ ಸಂವಹನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯೂ ನಮ್ಮದಾಗದು.

ಇದಿಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಈ ಸಣ್ಣ ಲೇಖನದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳಿಗಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವುದು ಅನುಚಿತ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಿಷಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿ 'ದೃಶ್ಯಕುತೂಹಲ'ದ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವು ಕೇವಲ ದೃಷ್ಟಿಗಷ್ಟೇ ಬದ್ಧವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಇವೆರಡನ್ನೂ, ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಥಮಿಕವೆನಿಸಿದರೂ, ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅನುಕೂಲ.

ದೃಶ್ಯಕುತೂಹಲ

ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯನೋಟವೂ, ಜೀವನದ ಇನ್ನಿತರ ಆಸಕ್ತಿಗಳಂತೆಯೆ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಳಹದಿಗೆ ಮಾರುಹೋದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವು ತಂತಾನೆ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲ ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು, ಅರ್ಥಗರ್ಭವನ್ನು ಇಂದು ಸಾಧಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕೊಡುಗೆಯು ಅಪಾರ. ಇದು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಷ್ಟೇ ದಿಢೀರೆಂದು ಸಿದ್ಧಿಸದೆ ಗ್ರೀಕರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ವಿಕಸನ ಹೊಂದುತ್ತ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪುರಸ್ಕೃತವೂ ಆಗಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೂ ಗುರಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಂತಹ–ಎರಿಕ್ ನ್ಯೂಟನ್‌ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ದೃಶ್ಯಕುತೂಹಲ" (Visual Curiosity). ಈ ವಿಮರ್ಶಕನ ಮಾತನ್ನೆ ವಿಶದಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ–ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗದ ಕಲೆ, ಎಂಬತ್ತು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯ ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಕಲೆ, ಮುವ್ವತ್ತು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಅವಧಿಯ ಈಜಿಪ್ಷಿಯನ್ ಕಲೆ, ಹನ್ನೆರಡು ಶತಮಾನಗಳ (Cretan Roman Cycle)

ಮತ್ತು ಹನ್ನೊಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ (Early) ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಕಲೆ–ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಿಗಿಂತ ಜೊತ್ತೊ (Giotto-1267-1337) ಮತ್ತು ಸೆಜನ್ (Cezanne : 1839-1906) ಈ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರ ನಡುವಿನ ಆರು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕಲಾವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ದೃಶ್ಯಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು (Linear ಮತ್ತು Aerial Perspective ಮುಂತಾದುವನ್ನು) ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಬಗೆಹರಿಸಿದುದು ಈ ಅವಧಿಯ ಹಿರಿಮೆ.

ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಾಗಲಿ ದೃಶ್ಯಕುತೂಹಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಇಂಗಿತವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆ, ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯಗುರಿಯೂ 'ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ'ಯೆ ಆಗಿದ್ದು, ಈ ಯಾವುದೇ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಜನಾಂಗವು 'ಸತ್ಯ' ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳಿದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಲುವು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಾಗಲಿ–ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ, ಆದಿವಾಸಿ, ಇತ್ಯಾದಿ–ನಿಸರ್ಗದ ನೇರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗದೆ ಅದರ 'ಗತಿಬಿಂಬ', 'ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ'ಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಯಥಾರ್ಥತೆ' ಎಂಬುದು ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಎಂದೂ ಆಗಬಹುದು,

---

1. 'ಸತ್ಯ', 'ಯಥಾರ್ಥತೆ' ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಬಹುದೆಂಬುದು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್‌ನು 'Reality'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಬಲ್ಲವು.

"The Sense of 'reality' is Surely one of those conventions that change from age to age and are determined by the total way of life..... the interpretation (or even the imitation) of reality was a valid funciton for the artist so long as it was agreed that a general and basic reality existed..... once this sense of security is removed then philosophy and art are public auctions in which the most acceptable reality commands the highest price" (Herbert Read: The philosophy of Modern Art, P. 21)

ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ನಿಸರ್ಗವು ಅಶಾಶ್ವತವಾದ 'ಮಾಯೆ' ಆಗಿ 'ಸತ್ಯ' ಎಂಬುದು ಅಲೌಕಿಕ ರೂಪದ್ದಾಗಿ ತೋರಬಹುದು.[1]

ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್‌ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲಾವಿದನೂ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿರುವುದೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಅಶಾಶ್ವತತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರುತ್ತಾನಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಅದರ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲದೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಗೋಚರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಭಾರತೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು 'ಸೂಚ್ಯತೆ'ಯೇ ಹೊರತು 'ಸ್ಪಷ್ಟತೆ'ಯಾಗಲಿ ಪ್ರತಿಕೃತಿ (Representation)ಯಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ.[2]

ದೃಷ್ಟಿಬದ್ಧತೆ

ಈಗ, ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವು ಕೇವಲ ದೃಷ್ಟಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾವು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರವೆ ಹಿರಿದೇ ಅಥವಾ ಈ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮಿದುಳೂ ಮುಖ್ಯವೇ ಎಂಬುದೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ.

---

2. ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ : Moving Focus. ಪು 105-106. ಇದೇ ಗ್ರಂಥದ 'Amrita Sher-Gil And the East-West Dilemma' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ಪು. 86-87) ಈ ಲೇಖಕರು ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಆಸಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದವು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳ ನಮನಶೀಲತೆ, ಚಿತ್ರಸ್ಥಲವನ್ನು (Pictorial Space) ಮಡಿಚಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ, ರಾಶಿಗಳ (masses) ಚಲನಶೀಲ ವಿನ್ಯಾಸ, ಇವು ಅವರ ಬಾಹ್ಯರೂಪದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದ ಲಾಲಿತ್ಯ, ವಿಭಿನ್ನ ಭಂಗಿಗಳ ವಿವರಗಳು, ಮಂದಸ್ಮಿತ ನಗೆ, ಭಾವಮುದ್ರೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥಗರ್ಭವನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಬೇರುಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲಾಲಿತ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅಮೃತ ಶೆರ್‌ಗಿಲ್‌ಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೆ.ಜಿ.ಎಸ್. ರವರು ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೆರ್‌ಗಿಲ್‌ಳ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಜಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಿಗಿರುವ ಜೀವಂತಿಕೆ, ಚಲನಶೀಲತೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ಸೂಚನೆ.

ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಯಾವುದೇ ಚರಾಚರಗಳು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಬೆಳಕು. ಬೆಳಕಿನ ಅನಂತ ಕಿರಣಗಳು ಕಣ್ಣಿನ ಅಕ್ಷಿಪಟದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮತಲವಾಗಿ, ದ್ವಿಮಾನಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆಯಷ್ಟೆ. ಇದು ಕ್ಯಾಮೆರಾವೊಂದರ (Ground Glass) ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪದ್ದೆ. ಈ ದ್ವಿಮಾನದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದೆ ಆದರೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅನಂತ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ವಿವಿಧ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಛಾಯಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಂಚುಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ವರ್ಣಗಳ ರಾಶಿಗಳು (Masses). ಈ ಬೆಳಕು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಂಡಾಗಲೂ ಮತ್ತೆ ವಾತಾವರಣದ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಬರುವಾಗಲೂ ಕೆಲವು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಸ್ತುವೊಂದು ಕೆಂಪುವರ್ಣದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ, ಕೆಂಪು ಕಿರಣಗಳ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಿರಣಗಳು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹೀರಿಕೊಳ್ಳದೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಆರ್ದ್ರತೆ ಅಥವ ಧೂಳಿನ ಕಣಗಳು ಈ ಕೆಂಪು ಕಿರಣಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ ಅವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣನ್ನು ತಲುಪುವ ವೇಳೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಬೇರೆಯ ರಂಗನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ಇಂಥ ವಾತಾವರಣವು ದಟ್ಟವಾಗಿದ್ದಾಗಲಂತೂ ಬಹುದೂರದ ಬೆಟ್ಟಗುಡ್ಡಗಳ ವರ್ಣಗಳ ನಿಜರೂಪವೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಲಾರದು.

ಹೀಗೆ, ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯು ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದು ಬಾಹ್ಯಲೋಕದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ಚರಾಚರಗಳ ಅಗಲ-ಎತ್ತರಗಳ ದಾಖಲೆ ಮಾತ್ರ. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಈ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದಾಖಲೆಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದವು ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಆ ನೋಟವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ಇತರ ಅಂಶಗಳಾದ ಬೆಳಕಿನ ತೀವ್ರತೆ, ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯತೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯೇ ಮುಂತಾದವು.

ಈಗ ಈ ದ್ವಿಮಾನದ ದಾಖಲೆಯ ಸೀಮಿತದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಮಾನವಾದ ಆಳದ (ಘನತ್ವ, ದೂರ, ದಪ್ಪ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ವಿಷಯವೇನಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತ್ರಿಮಾನದ ಅನುಭವವುಂಟಾಗಲು ನಮ್ಮ ನೋಟವು Bi-Focal ಆಗಿರುವುದೊಂದು ಮುಖ್ಯಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ದೂರಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಸ್ತೆಯೊಂದರ ದೀಪದ ಕಂಬವೊಂದನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಒಮ್ಮೆ ಎಡಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬಲಗಣ್ಣಿನಿಂದಷ್ಟೆ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಕಂಬದ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟವಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 3-D ಚಲಚಿತ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿಯಷ್ಟೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೂರದ ನೋಟದಲ್ಲಿಯಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿ ಇತರ ವಸ್ತು/ದೂರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ದೃಶ್ಯವಲಯದಿಂದಾಚೆಗೆ (Out of Focus) ಸರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ಪರ್ಶಜ್ಞಾನದ ನೆರವಿನಿಂದ ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳ ಘನತ್ವ ಆಕಾರಗಳ ಅರಿವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಗಮನೀಯ. ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣಗಳು, ವರ್ಣರಾಶಿಗಳು ಮುಂತಾದವು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವು ಗಟ್ಟಿಯಾದದ್ದೆ, ಮೃದುವಾದದ್ದೆ, ಅದೊಂದು ರಸ್ತೆಯೆ, ಹಳ್ಳವೆ, ನೀರೆ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಲಾರವು. ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ನಾವು ಮುಟ್ಟಿ ಅದರ ದೂರ, ದಪ್ಪಗಳನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದೇನಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಾವು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಕೇವಲ ನೋಟದಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಗಳ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಭೌಗೋಲಿಕ ಅಂತರ, ಆಯಾ ವಸ್ತುಗಳ ಘನತ್ವ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ದುರಂತದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಇತರ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಹಂಗಾಗುತ್ತ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಗೌಣವೆ ಆಗುವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬಕೆಟ್ಟೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಹೊರಟ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ತಳವನ್ನು ಅಂಡಾಕಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ, ದುಂಡಗೆ ರಚಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ, ತನ್ನೆದುರಿಗಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಾನು 'ಕಂಡಂತೆ'ಯೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಲ್ಲ, 'ಕಾಣು'ವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು. ಅಂದರೆ, ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸವಾಲು

ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿಬರುವ 'ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ'ಯದು. ಇದರ ಸರಳ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ, ನಾವು 'ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ'ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಾಣುವ 'ರೇಖೆ'ಗಳದು. ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ವರ್ಣಗಳ ರಾಶಿಗಳು, 'ರೇಖೆ'ಗಳಲ್ಲ. ಈ ಯಾವುದೇ ಎರಡು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬಹುದಾದರೆ ಅವುಗಳ ಆಕಾರವು ನಮಗೆ 'ರೇಖೆ'ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ರೇಖೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಸರಳೀಕರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ತಂತಿಯೊಂದೂ ಸಹ ಕೇವಲ ರೇಖೆಯಾಗದೆ ಸಮತಲಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದೆ ಆಗಿದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತು-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡರೆ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಕಾಣುವುದು ರೇಖೆಗಳಿಗಿಂತ ರಾಶಿಗಳ, ಮೊತ್ತಗಳ ನೋಟ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ, ಈ 'ರೇಖೆ'ಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ಎಲ್ಲ ಸಮತಲಗಳಲ್ಲೂ ಸಮಾನ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದಿರದೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗುತ್ತ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮತ್ತೆ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತ ಸಾಗುವ ರೀತಿಯವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇವಲ ರೇಖೆಗಳೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾನದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲವು.

ಎಂದರೆ, ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪರ್ಶಜ್ಞಾನ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದಾದರೆ, ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯು ಕಣ್ಣನ್ನಷ್ಟೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಸರಳೀಕರಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನಂತೆ, ನಮ್ಮ ಮೆದುಳಿದ್ದು ಯಾವುದೇ 'ಅಪರಿಚಿತ' ನೋಟವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಡ್ ಮೊನ್ನೆ (Claude Monet), ಪಿಸ್ಸಾರೊರಂತಹ (Pissaro) ಕಲಾವಿದರು ವರ್ಣಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಹೊಸ ನೋಟಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ಡ ವಿಂಚಿಯು ತನ್ನ "ನೋಟ್ ಬುಕ್"ಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು, ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸುದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಿದ್ದರೂ ಈ ಬುದ್ಧಿಜನ್ಯ ಶೋಧಗಳು ಅವನು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಷ್ಟೆ ಬದ್ಧವಾದ ಪರಿಚಿತ ಪ್ರಪಂಚ, ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ

ಮುಕ್ತವಾಗಲು ಅನುವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಪಾತ್ರವೂ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಮಾಣದ್ದೆ. ಆದರೆ, ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಗಳೆಂಬ ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯು, ಇವೆರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯುಂಟುಮಾಡದಂತೆ, ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯವಲಯದಲ್ಲಿ (Field of vision) ಆಕ್ರಮಿಸುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸದೆಯೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಯನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಎಳೆಯಲಾರೆವು. ಅದೇ ರೀತಿ ವರ್ಣರಾಶಿಗಳು ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೊ ಅದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಆಯಾ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮ

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬಹುದು.

ವಾಚಿಕರೂಪದಲ್ಲೊ, ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲೊ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ ವಾಹಕವೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್‌ನು ತನ್ನ 'The art of art cirticism' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್‌ನು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದನೆಯದು ವ್ಯಕ್ತಿಪರ ವಿಮರ್ಶೆ–ಕಲಾಶಾಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನು ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಸಂಯೋಜನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಡುವ ವಿಮರ್ಶೆ. ಎರಡನೆಯದು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ–ಇದೂ ಶಾಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿ, ಇದನ್ನು 'The post-mortem attitude to art' ಎಂದು ಈ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಚಳುವಳಿಗಳ, ಗುಂಪುಗಳ, ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಿದ್ದಂತೆಯೇ ತಂತ್ರ, ಮಾಧ್ಯಮ ಪರಿಕರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಡೆಯದು, ತಾತ್ವಿಕ

ವಿಮರ್ಶೆ (Aesthetic or philosophic criticism) —ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಎಂದೂ, ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ Aesthetical ಅಥವಾ Philosophical criticism ಸಹ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಎನ್ನಿಸಿ ಇದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಡಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವುಂಟು. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ರಸಾನುಭವ ಅಥವಾ ರಸಾಭಾಸಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಹೀಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ತನ್ನ ರಸಾನುಭವವು ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದೂ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ (ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮ) ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಖಚಿತವಾಗುವುದು.

ಹೀಗಾಗಿ, ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪಾತ್ರ, ನಮ್ಮದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ಪಂದನ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಭಾವ, ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಭಾವ ಇವುಗಳೂ ತಮ್ಮದೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರ ಹೊಂದಿರುವದರಿಂದಲೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಸಹ ಕಲೆಯ ಅರ್ಥಸ್ಫುರಣೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಎಂದಾಯಿತು.

ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದರ ರೂಪಾಂಶಗಳು–ಘನ/ಗಾತ್ರ, ರಾಶಿ/ಶೂನ್ಯ, ಜ್ಯಾಮಿತಿಕ್ಷೇತ್ರಗಳು, ಛಾಯಾಮೌಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಲ–ಸ್ಫುಟ ಮತ್ತು ಅಸ್ಫುಟ ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯವಾಗಬಹುದಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಷ್ಟು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ, ನಿಖರವಾಗಿ ತೋರಲೇಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಅಸ್ಫುಟವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ನೋಟ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾವು ನಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಿಗೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾರಾಂಶ. ಪ್ರತಿಕೃತಿರಹಿತ

(Non-Representational) ಮತ್ತು ನಿರ್ವಿಷಯ (Non-Objective) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೂ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಪರಿಚಿತ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವೂ ಕಾಣಸಿಗದೆ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅದರ ರೂಪಾಂಶಗಳೂ ಅಸ್ಫುಟವೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ವೇಗ'ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನೋಣ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ತೀವ್ರವೇಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿದ ವಾಹನವೇ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ವಾಹನವನ್ನು 'ಅಕ್ಷರಶಃ' ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾದ ವೇಗವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ–ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿರುವ?– ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ, ಸಂಗೀತದ ಆಲಾಪನೆಯ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಮೋಡಿ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಯಶಸ್ವಿ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಖಂಡತೆಯ ಪರಿಣಾಮವು ಆ ಕೃತಿಯ ಭಾಗಗಳ ಮಹತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದಷ್ಟೆ. ಪಿಕಾಸೊನ "ಗೂಳಿಯ ಶಿರ" (Bull's head) ಶಿಲ್ಪವು ಕೇವಲ ಸೈಕಲ್ ಸೀಟು ಮತ್ತು ಹಿಡಿಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಗೂಳಿಯ ಶಿರದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ನಿಖರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡುವುದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ದಕ್ಕದ ಮಾತು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮೂಲಾಂಶಗಳ, ತಾಂತ್ರಿಕ ತಳಹದಿಯ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರೆವು. ಕಲಾವಿದನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುರಿಂದ, ನಾವು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಆಯಾ ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನಷ್ಟೇ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಶಾಬ್ದಿಕಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ನಿಘಂಟೊಂದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದ್ದರೆ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಸುಸನ್ ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ.[3]

---

3. Susanne K Langer : Philosophy In a New key, P. 76-77

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಮೂಲಾಂಶಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಲೀ, ಕಲಾಶೈಲಿಗಳ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನೆ ಆಗಲೀ ನಾವು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ಇವು ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಲಿ, ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾಗಲಿ ನಮಗೆಷ್ಟು ನೆರವಾದೀತು ಎಂಬುದೂ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅನುಭವಗಳು, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಮನೋಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವಿವೇಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ, ಒಬ್ಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸ್ವಾನುಭವದ ತೀವ್ರತೆಗಷ್ಟೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಸ ಮನೋಧರ್ಮವು ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೊ ಅದೇ ರೀತಿ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವು ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಫಲವೇ ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪಡೆದ, ಜ್ಞಾನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳೂ ಮೌಲಿಕವೆ.

ಗ್ರಂಥಋಣ

Eric Newton : European painting and Sculpture, Herbert Read : The Tenth Muse

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ–ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಎನ್. ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ್

ಕಲೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಮೂರು ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗ್ರಹೀತವಾಗಬಲ್ಲ (tangible) ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಜೀವಂತ ಚೈತನ್ಯಗಳ (Real Audience) ಮುಂದೆಯೆ ಮಂಡಿಸಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಹ ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆಯ್ಕೆಯ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರದು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಾಗಿರುತ್ತೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವ ಮತ್ತು ಬಯಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣವನ್ನು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಆ ಮೂಲಕ ದೊರಕುವ ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದಕತ್ವ ಮತ್ತು ಮೌಲಿಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪರಿಣಾಮ ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ವೃಂದವು ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಾಪರ

'ಅಂಕಣ' ಜುಲೈ, 1982

ತೀವ್ರಕೆ ನಮಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರವೀಕ್ಷಣೆಯ ವರ್ತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುವ ಮತ್ತು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕ್ರಮ ಬಹು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದದ್ದಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದು ನಮಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ರೂಢಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ, ಈ ರೂಢಿಬದ್ಧ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ನಾವು ನಿಜಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಮೇಲೂ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತೆ. ಅಭ್ಯಾಸಗತವಾದ ಅಥವಾ ರೂಢಿಬದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದರೆ ಅವು ಕೆಲ ಸಮಯ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮೀರಿ ಕೂಡ ಹೊರಬರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅದೊಂದು ಭ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ದೈಹಿಕ ಅಂಶಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ನಾವು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಕ್ರೌರ್ಯದ, ಹಿಂಸೆಯ, ಗುಪ್ತಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದಾಗ ನೋಡಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ, ಖುಷಿಪಡುತ್ತೇವೆ, ಅನುಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆಂದಾಗ ಕಲಾವಿದ ಮರುಳುಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆಂದಾಗಲಿ, ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾನೆಂದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ಇಚ್ಛೆಪಟ್ಟು ಒಳಗಾಗುವ ಮೋಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುತ್ತೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಆತನ ಗಣನೀಯ ಪಾಲು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕೊಂಚ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ – ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಪಡೆಯಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಸಾಮೀಪ್ಯಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಕೆಲಸಕೊಡಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ವಿಲೋಮ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮೀಪ್ಯ ಬಯಸಿದಷ್ಟು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ ಹಾಗೂ ನಂಬಬಾರದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು (ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಂಬದೆ ಇರಲು) ಕೂಡ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದೊಡನೆ ನಾವು ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಲು ಇಚ್ಛೆಪಡಬಹುದಾದ ರೀತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಈ ರೀತಿಯದು.

ಈ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ತಾವು ಇದು ಹೀಗೆ, ಇಲ್ಲೇ, ಈಗಲೇ ನಡೆಯಿತು ಎಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಲು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಪೂರಾ ನಿಜ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು. ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಸಲು ಚಲನಚಿತ್ರ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೂ, ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯ ಅಂಶ ನಮ್ಮನ್ನು ಅದು ಹಾಗೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಕಾಲಾತೀತತೆಯ ಅಂಶವೇ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ, ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾಲಬದ್ಧ, ಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈಕೊಟ್ಟು ಅದರ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮದಾಚೆಗೂ ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಪುನರ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಸಲ ಅನುಭವಿಸುವಾಗಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅದು ಹೊಸದೆಂದೋ ಅಥವಾ ಆತ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಘಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಯೆಂದೋ ಅನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದರ 'ಇಲ್ಲೇ-ಹೀಗೆ-ಈಗ' ಎನಿಸುವ ಅನುಭವ ಕೂಡ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಯ ಆಲಾಪನೆಯೊಂದರ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾರದು. 'ಬೀಟಲ್ಸ್' ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತರುಣರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬೀಟಲ್ಸ್, ಹೀರೋಗಳನ್ನು ನೇರ ನೋಡಿದಾಗ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ತೀವ್ರ ಉದ್ರೇಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ 'ಬೀಟಲ್ಸ್' ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಆದ ಅನುಭವದ ನೀರಸ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ 'ಸದ್ಯ'ತನದ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸದ್ಯದ ಅನುಭವ ಕಲೆಯ ತಿಳಿವಿಗಿಂತಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದನ್ನು

ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತೆ. ಒಬ್ಬ ನಟನ ನಟನಾಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಗಾರನ ರಾಗವೊಂದರ ಆಲಾಪನೆಯ ಕ್ರಮ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ನಟ ನಟಿಸುವ ನಾಟಕದ ತಿರುಳು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕೃತಿ ಎರಡೂ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವು ಸದ್ಯತನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮದಿಂದ. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರವು ಸದ್ಯತನದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದರೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರಲೇಬೇಕು.

ಚಿತ್ರವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಲ್ಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರವಾಸ್ತವತೆಯ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು. ಚಿತ್ರದ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೋ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಎನ್ನುವ ಸಮಾಧಾನವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು. ಆದರೂ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲು ಚಲನೆಯನ್ನು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಚಲನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆಕರ್ಷಣೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾದುದೆಂದರೆ ಮತ್ತೇನು ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಚಲನೆಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಬಹುದು. ಹರಿಯುವ ನೀರು, ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿ, ಚಲಿಸುವ ಮೋಡಗಳು, ಬೆಂಕಿಯ ನೃತ್ಯ–ಹೀಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಚಲನೆಯಿದೆ. ಕಲೆಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಲನೆ ವೀಕ್ಷಕನ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕ್ಷೀಣಗೊಳಿಸಿ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಬಲಯುತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರಿ ವಾಸ್ತವದ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಉಪಕರಣಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರವಾಸ್ತವತೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಆಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ.

ಚಿತ್ರವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ಅದು ಈಗ ಸದ್ಯದಲ್ಲೇ ಇರುವಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಇದರ ಅನುಭವ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಿಂತ ವೀಕ್ಷಕರ ಮನೋಭಾವದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್, ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಮತ್ತು ಕಥಾಚಿತ್ರ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಬೇರೆಯೇ ಮಟ್ಟದ, ಕಲಾತ್ಮಕ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್ ಅಥವಾ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಆ ಚಿತ್ರಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಅಥವಾ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗಿಂತ (ಕ್ಯಾಮೆರಾ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ) ಅದರ ಆಶ್ರಯುಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಮಾತನ್ನು ರುಜುವಾತುಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಥಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿಜಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಶಬ್ದಗಳು ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಭಿನ್ನತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ದೃಶ್ಯಸಾಧ್ಯತೆ ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಜೀವಂತ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಶಕ್ತಿ-ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ವಿಶ್ವ ವ್ಯಾಪಕತ್ವ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕೇ ವಿನಹ ಆ ಪದಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪದಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ

ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮುಯಿಹೀನತೆ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಲಾಗದ ಸ್ವಭಾವ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು.

ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕೇತಗ್ಳ ಚಿತ್ರಸಮೂಹದಿಂದಲೇ ಹಲವಾರು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ತಾರಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ಮಾತು. ಕೆಲ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಾಗ ಇರುವುದು ಈ ಆಶಯವೆ. ಆದರೆ ಅಮೂರ್ತತೆಯೆಡೆಗೆ ಪಯಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ. ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ ನೀಡಲಾಗದ ಅಥವಾ ಆರೋಪಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದೆ. ಆಪ್ತವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಕ್ಷಣ ಸಂವಹಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಮ್ಮ ಅಂತರಾಳವನ್ನು ಕಲುಕುವಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಚ್ಛವಾದುದು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಂತಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಕೂಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವಂತೆಯೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹಿರಿಮೆ ಇರುವುದೇ, ಮೂರ್ತಜಗತ್ತನ್ನು ವಿವರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದರಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುವುದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಈ ಹೋಲಿಕೆ, ಚಿತ್ರ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಅಮೂರ್ತ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುನೀಡಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಬಯಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಹಂಬಲವನ್ನು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ವಿವರವನ್ನು ಬಯಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವತೆ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಬಹುದು. ವಾಸ್ತವತೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಅದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆಯೇ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ನಡೆಸಬಾರದು. ಹಾಗಿದ್ದಾಗಲೆ ಕಲಾಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗೆ

ಪೂರ್ಣಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇರುತ್ತದೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದಿಂದ ಕೂಡ ಮುಕ್ತವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುಬಲ್ಲದು.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪರಿಸರ. ಚಿತ್ರಮಂದಿರದ ಕತ್ತಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಬೆಳಕಿನ ಹರಹು ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜಗತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಒಂದು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರದೊಳಗೆ ಬಂಧಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಮಿತಿಗೊಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ.

(ರಾಲ್ಫ್ ಸ್ಟೀಫನ್‌ಸನ್ ಮತ್ತು ಜೆ.ಆರ್. ಡೆಬ್ರಿ ಅವರ 'ದಿ ಸಿನೆಮಾ : ಮಾಸ್ ಆರ್ಟ್' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.)

(ವೀಕ್ಷಕ ಫಿಲಂ ಅಪ್ರಿಸಿಯೇಷನ್ ಸೊಸೈಟಿ ಕೃಪೆ)

ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಟಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹನ್

ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ತಿರುವು ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಘಟ್ಟ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದು. ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ, ಈ ಘಟ್ಟದ ಹಿಂದಿನ ಹಾಗೂ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟಗಳಿಗೆ ಸೇತುವೆಯಂತೆ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ, ಕಲೆ–ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲ ಬದಲಾವಣೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಯುಗದ ಆರಂಭದೊಂದಿಗೇ ಆಯಿತು. ನಂತರ ಒಂದೊಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಏಳುಬೀಳುಗಳೊಂದಿಗೆ, ಹಿಂದಿನದರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾಗಿಯೋ, ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. (1) ಆದಿಮಾನವ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಜಂತೆಯವರೆಗೆ. (2) 2ನೇ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಆದಿಲ್‌ಶಾಹಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ್ ಪ್ರಭಾವದ ದಖ್ಖನಿ ಚಿತ್ರಗಳು. (3) ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿ. (4) ಅದೇ ತಂಜಾವೂರಿನ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಒಡೆಯುಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ' ಎಂದೇ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಗೆ, 5) ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ದೇಶೀಯ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಂದ ಬಂದ ನೈಜವಾದ ನಾಲ್ಕನೇ ಹಂತವೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ

'ಸಂಯೋಜನೆ', ಬೆಂಗಳೂರು, 1987

ಕಾಲದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆದು, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಇಡೀ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಐದನೆಯ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಹಂತ ಹೊರಗಾದುದು.

ಹಿಂದಿನ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ತಂತ್ರ, ವಿನ್ಯಾಸ, ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಇಡೀ ಕಲೆಯು – ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಾಗಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗಲೀ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಪೂರಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗುವ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೇರಲಿಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ರವಿವರ್ಮನ ಆಗಮನ. ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಲನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಕಲ್ಪನೆ, ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಕಲೆ ಒಂದೇ ಕುಲದವರಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಬೇರೆ ಉನ್ನತ ಕುಲದವರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಉಳಿದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆ, ರಾಜಾಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿ ಜನಾಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಬಂದುದು. ಕಲೆ ಒಂದು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ ಕಲಿಯಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೈಜವಾದಿಗಳ ಹಂತ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಇಡೀ ದೇಶದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಹೈದರಾಬಾದು, ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ತಂಜಾವೂರುಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಮೈಸೂರು ಅರಸರು ಸುಧಾರಣೆಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಏನು ಬರುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರಾಗಿದ್ದರು.

ಆಡಳಿತವನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ದೇಶೀಯ ರಾಜರಿಗೆ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಬೇಟೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವೂ ಇತ್ತು. ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇತ್ತು. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮುದ್ರಣವು ಬಂದಿತ್ತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನ ಮುದ್ರಣ. ನಂತರ ಬಿಡಿಮೊಳೆಗಳ ಆಧುನಿಕ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರಗಳು ಬಂದು ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮುದ್ರಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದವು. 1860ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ (ಲಿಥೊ)

ಮುದ್ರಣವಾದ ಸೌಗಂಧಿಕಾ ಪರಿಣಯ ಸುಮಾರು 1200 ಪುಟಗಳಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾವಿರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳು ಇರುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುದ್ರಾಕ್ಷರಶಾಲೆ ಇದ್ದು ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದುವು. ಅಲ್ಲದೆ, ದಿನ, ವಾರ ಹಾಗೂ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗತೊಡಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಕತೊಡಗಿದರು. ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಟ ಬರೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಜಿಡ್ಡಿನ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದು ಕಲ್ಲಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಲೆಟರ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಶೈಲಿಯ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮರದ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸತು ತಗಡಿನ ಇಲ್ಲವೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ತಾಮ್ರ ಹಾಳೆಯನ್ನು ರಾಸಾಯನಿಕ ದ್ರಾವಕಗಳಿಂದ ಕೊರೆದು ಮಾಡಿದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವು ಮರದವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತುಟ್ಟಿಯಾದವು. ಮರದ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹಳೆಯ ಶೈಲಿಯ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವೇ ಆದರೂ ಮುದ್ರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳು ಬಹುವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮುದ್ರಣವಾಗಿವೆ.

ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಐರೋಪ್ಯ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಜನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಅವರ ನಿಲುವು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳು, ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ಗಾಢವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಿದ್ದ ಪರದೆಗಳು ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದನ್ನು ಮೂಡಿಸಿತು. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಒಂದು ತಂಡವನ್ನು ಮುಂಬೈಗೂ ಕಳಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಮಿಸುಕಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ರವಿವರ್ಮನ ಆಗಮನವಾಯಿತು.

ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಂತೂ ಆತನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದವರು ಮೈಸೂರು ಅರಸರೊಬ್ಬರೆ. ಆತನ ಹುಟ್ಟೂರಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮರ್‍ಯಾದೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಅಲ್ಲಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಸಲಾಯಿತು.'ನೈಜವಾದದ' ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ರವಿವರ್ಮನ ಮೂಲ ಚಿತ್ರಗಳು ನೋಡಲು ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದವು. ರವಿವರ್ಮ 1906ರಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡರೂ ಮುಂದಿನ 15 - 20 ವರ್ಷಗಳು ಇನ್ನೂ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇತ್ತು. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಾರರು ರವಿವರ್ಮನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದರಾದರೂ ಆತನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಅಪರಿಚಿತ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಪಡೆದಿದ್ದ ಶಿಕ್ಷಣ.ಈ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಹೆಸರು ಇಂದಿಗೆ ತಿಳಿಯದೇ ಹೋದರೂ ಕೆಲವು ಅರಮನೆಯ ಕಲಾವಿದರು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತಾರೆ. ದುರ್ಗದ ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ದಾಸಪ್ಪ, ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಚಿತ್ರಗಾರ ತಿಪ್ಪಾಜಿ, ವೀರಣ್ಣ, ಸುಂದರಯ್ಯ, ನಾಗರಾಜು, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ಮಧುಗಿರಿ ನಂಜಪ್ಪ, ಲಿಂಗಪ್ಪ, ಜಾವಗಲ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ನಗುವನಹಳ್ಳಿ ನಾರಣಪ್ಪ ಮತ್ತು ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಎಂ. ರಾಮನರಸಯ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ರವಿವರ್ಮನ ಬರುವಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲಿದ್ದವರು. ಇವರುಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಗಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ರಾಜ, ರಾಜಪರಿವಾರ ಮತ್ತು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಇರುವಂತೆಯೂ ರಚಿಸಬೇಕಾಗುತಿತ್ತು. ದೇವರುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಲುವು, ಆಭರಣ, ಉಡಿಗೆ ಹಾಗೂ ಆಯುಧ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದಾದರೂ ರಾಜರಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖಚರ್ಯೆಯಾದರೂ ಬೇರೆಯದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನದಾಗಲೀ, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನನ್ನಾಗಲೀ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅಥವಾ ಅಪಾರ ವೀರಗಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಅದರಂತೆಯೋ ಇಲ್ಲವೆ ಅವರನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ (ಆಕಾರದಲ್ಲಿ) ಹೋಲುವಂತೆಯೋ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಇರಾದೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊಗಲರಾದ ಅಕ್ಬರ್, ಜಹಾಂಗೀರ್‌ರಿಂದ ದಕ್ಷಿಣದ ಶಾಹಿಗಳಿಗೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ತರಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕೆ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕದ ಆವಿಷ್ಕಾರವೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕ್ಯಾಮೆರಾ 18ನೇ ಶತದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಂಡು ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಫೋಟೋದಲ್ಲಿ ತೀರ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಲು ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮಾಡಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇಕೆನಿಸಿದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಛಾಯಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ-ಅದೂ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ-ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಳುವ ಅರಸನ ಜೊತೆ ಆತನ ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತೋ ಕುಳಿತೋ ಇರುವಂತೆ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅರಸನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಕಾಣಿಕೆಯಾದರೆ, ಚಿತ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅದೊಂದು ಅಪಾರ ಗೌರವದ ವಸ್ತು. ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಅಪ್ಪಣ್ಣಶೆಟ್ಟರು ಬರಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬಡವರಿಗೆ ಗಂಜಿಯನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ಹಂಚಿದರು. ಸಂಪ್ರೀತರಾದ ಅರಸರು ಶೆಟ್ಟರನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ "ಏನು ಬೇಕು" ಎಂದಾಗ "ತಮ್ಮೊಡನಿರುವಂತೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಬೇಕು " ಎಂದರು. ಅಂತೆಯೇ ಆಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಅರಸ, ಮುಂದೆ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿಂತಿರುವ ಶೆಟ್ಟರು, ಕೆಲವು ಪರಿವಾರದವರು ಇರುವ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅವರ ವಂಶಸ್ಥರು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿಯ ತಂತ್ರ, ಸಂಯೋಜನೆ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಇವು ನೈಜವಾದದವರ ತಾದ್ರೂಪಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೆರಳು ಬೆಳಕು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇಡೀ ಫಲಕ ಚಪ್ಪಟೆ (flat) ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮುಖಭಾವಗಳಷ್ಟೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಭಾವಚಿತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗದೆಂದೂ ರೂಪಚಿತ್ರಣ ಎನ್ನಬಹುದೆಂದೂ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ತಿರುವು. ಇದೇ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರವಿವರ್ಮನೂ ರಚಿಸಿದ್ದುಂಟು. ನಂತರ ಆತ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಇಡೀ ದೃಶ್ಯವನ್ನು – ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳು, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ತೆರೆಯ ಸಮೇತ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ತೆಗೆದು ಇಲ್ಲವೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳಿಂದ ಅಳವಡಿಸಿ ತನ್ನ ಸಂಯೋಜನೆ (Composition)ಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಅಂತೆಯೇ ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಫೋಟೋಗಳಿಗೆ ನಿಂತಂತೆ (Pose) ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರಗಳಂತೆ (Tableau) ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಮುಂದೆ ಈ

ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಯಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಂದುವರಿಯದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಅಳತೆಯ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೂಗುಹಾಕುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮಸಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನದಾಗಿತ್ತು. ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ತುಂಬುವುದಲ್ಲದೆ ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕಲಾವಿದನೇ ಕೈಗೊಂಡ. ಇದು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಕಲೆಯಾದರೂ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ, ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಇದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಶಿಸಿಹೋಗಿಲ್ಲ.

ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ 15 - 20 ವರ್ಷಗಳು ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ನಂತರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುವವರೆಗೂ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದೇಶೀಯ ಜಲವರ್ಣಗಳು ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನಿರುಪಯೋಗವಾಗಿತ್ತು. ಅವುಗಳು ಅಷ್ಟು ಶುದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಪಾರದರ್ಶಕವಾದುದರಿಂದ ಬೇಕಿದ್ದಂತೆ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಿಶ್ರ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಾಗಲೀ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ, ದೇಹದ ದುಂಡುತನಗಳಿಗಾಗಲೀ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೈಯಿಂದ ತಯಾರಿಸುವುದು ರೇಜಿಗೆಯ, ಕಾಲವ್ಯಯದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ತುಟ್ಟಿಯಾದರೂ ಕಲಾವಿದರು ವಿದೇಶದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೇ ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. ಕಾಗದ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಕ್ಯಾನವಾಸ್ ಸಹ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆಮದಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜಲವರ್ಣಕ್ಕೆ ಒಲಿದಷ್ಟು ತೈಲವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದರು . ಒಲಿಯಲಿಲ್ಲ (ಭಾವಚಿತ್ರದ ವಿನಹ). ಮಾಧ್ಯಮ ಬದಲಾದಂತೆ ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಸಂಯೋಜನಾ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೆಳ್ಳನೆಯ, ಉದ್ದನೆಯ ಆಕೃತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಅತಿಯಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಪದರ ಪದರವಾಗಿ ಪಾರದರ್ಶಕ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗಾಢವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕದೆ ತೆಳುವಾಗಿ ಹಾಕುತ್ತ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಗಾಢವಾಗಿಸುತ್ತಾ ಬರುವುದು. ಒಮ್ಮೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ನೀರಿನಿಂದ ತೊಳೆದಾಗಲೂ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಣ್ಣ ನಿಲ್ಲುವುದುಂಟು. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಿ ಕೇವಲ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ರೇಖಾಪ್ರಧಾನ,

ಆಕೃತಿಪ್ರಧಾನ ಇವೇ ಮುಂತಾಗಿ ಜಲವರ್ಣದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ತಮಗೆ ಒಗ್ಗಿದ್ದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಸ್ತುವೂ ಪೂರಕವಾಯಿತು. ನೇರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಿಚಿತ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಉಪಕಥೆಗಳತ್ತ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳತ್ತ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಗಳತ್ತ ಕಲಾವಿದರ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಇದೇ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳೂ, ರಚಿಸುತಿದ್ದ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಅಲೆಮಾರಿಗಳ ತಂಡ, ಪ್ರಯಾಣಿಕರು, ಹರಟೆ, ಯುವ ಪ್ರೇಮಿಗಳು, ಪೂಜೆ, ಅಕ್ಕಿ ಆರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ದೈನಂದಿನ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಯನ್ನು ಅಂದಿನ ಸುಮಾರು ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಮಾಡಿರುವರೆಂದರೆ ತಪ್ಪಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನೋಡುಗರಿಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಚಿರಪರಿಚಿತ ದೃಶ್ಯವಾದರೂ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ದ್ವಿಮಾನದಿಂದ ತ್ರಿಮಾನದ ಚಿತ್ರಾಭಾಸ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳಲ್ಲಿ-ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉದಯ ಅಥವಾ ಅಸ್ತಮಸೂರ್ಯ, ಲಾಟೀನುದೀಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ–ಕಲಾವಿದರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಸಂಯೋಜನಾ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ, ವೀರಪ್ಪ, ಸುಬ್ಬಕೃಷ್ಣ, ಗುರು, ಎಸ್.ಆರ್. ಸ್ವಾಮಿ, ಕುಕ್ಕೆ ದಂಡಾವತಿಮಠ್, ಬಡಿಗೇರ, ಚಟ್ಟಿ, ಧನುಕ್ಷತ್ರಿ, ಕೃಷ್ಣಕ್ಷತ್ರಿ, ಅಳಂದಕರ್, ವಿ.ಆರ್. ರಾವ್, ವೀರಪ್ಪ, ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯ, ಶಂಕರಗೌಡ, ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ್, ಆಲಮೇಲಕರ್, ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಉಳಿದಂತೆ ಬಹುಜನ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಕೃತಿದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ತಾವು ಇರುವ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ತೆರೆದ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುವ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ನೋಡುಗ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಮೂಡಿಬಂದಿತು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಲನ. ನಾಯ್ಡು, ರುಮಾಲೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರು ಬೇರಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. (ಬಟ್ಟು ಹೋರಾಟಗಾರರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರೂ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಜೀವನವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರು

ಬಿರಳವೆನ್ನಬೇಕು) ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುವವರೆಗೂ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಮತ್ತು ಆ ದೇಶೀಯ ರಾಜರುಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕೃಪಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು ಕಲಾವಿದರು ನೇರವಾಗಿ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸದೇ ಹೋಗುವಂತಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದ ಸ್ವತಃ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ರಾಜಕಾರಣದಂತಹ ಒರಟುತನ ಸೇರದೇ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ಬ್ರಿಟಿಷರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಗಿರಾಕಿಗಳಾದುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಎದುರುಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲಾರದಂತಹ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಇಡೀ ದೇಶವೇ ಹತ್ತಿ ಉರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಬೇರೊಂದು ಮಾರ್ಗ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಸ್ವದೇಶಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಮೊದಮೊದಲ ಆಂದೋಲನ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಳರಸರಿಗೆ ವಂದಿಸುವ ನಿರ್ಣಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಕಲಾಪಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಸ್ವರಾಜ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವದೇಶಿ ಚಳವಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಂಬಲವಿತ್ತು. ಉಪ್ಪಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬಟ್ಟೆಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ವದೇಶೀಯ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಛಲವಿತ್ತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಸ್ವದೇಶಿ ವಸ್ತುಗಳ ತಮ್ಮತನದ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ದೇಶದ ನೆಲವನ್ನು, ಜನರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ನೆಲವನ್ನು, ಜನರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇದುವರೆಗೂ ಭೂದೃಶ್ಯ (landscape) ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಅದೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬರತೊಡಗಿತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಹೊರಗಡೆಯದೇ ಆದರೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ತೋರಿಬಂತು. ಹನುಮಯ್ಯ, ಎಂ.ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಟಂಕಸಾಲಿ, ಪಾವಂಜೆ, ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ರುಮಾಲೆ, ಸೋಮಸುಂದರ್, ಶುದ್ಧೋದನ, ಕಮಡೋಳಿ, ಇನಾಮತಿ, ಸುಂಕದ್, ಹಾಲಭಾವಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕರ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವರುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಯೋಜನ ಚಿತ್ರಕಾರರು, ಭಾವಚಿತ್ರಕಾರರೂ ಸಹ ಭೂದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದುಂಟು. ಭೂ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರಲ್ಲಿ. ಇದುವರೆವಿಗೂ ಸಾವಿರಾರು ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಅವರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಳನದಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರು. ನಾಡಿನ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ತಿರುಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಸ್ಥಳಗಳು ಇವೆಯೆಂದು ವರ್ಣದ ಮೂಲಕ

ತಿಳಿಸಿದವರು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಇವರ ಸರಳವಾದ ಚಿತ್ರರಚನಾ ಪದ್ಧತಿ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಸುಬ್ಬಕೃಷ್ಣ, ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿಯವರುಗಳು ದೇಶದ ನಾಯಕರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ ತೋರಿದರೆನ್ನಬೇಕು. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಮೊದಲಾದವರು ರಚಿಸಿದ ಅಂಧಕಾಸುರ ಸಂಹಾರದಂತಹ ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿಯ ರಾಕ್ಷಸರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಶತ್ರುಗಳನ್ನು (ಆಗ ಬ್ರಿಟಿಷರನ್ನು) ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಭಾರತ ಒಂದೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸಲು ಭಾರತದ ನಕಾಶೆಯೊಳಗೇ ಭಾರತಮಾತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ, ಆಕೆ ಬಂದಿಯಾಗಿ ದುಃಖದಿಂದ ಆರ್ತಳಾಗಿರುವಂತೆ, ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಸ್ವತಂತ್ರಳಾಗುವಂತೆ-ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದುವು. ಕೆಳದಿಯ ಲಿಂಗಣ್ಣಯ್ಯ ಇಂತಹ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಯ್ಡುರವರು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯದು. ಅನೇಕ ದೇಶನಾಯಕರ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಸೆರೆಮನೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರು. ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದೆಂದು ತೋರಿಸಿದರು.

ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಇದ್ದ ಅರ್ಥ, ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ. ಅದುವರೆವಿಗೂ ಒಂದು ಕಥಾಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರದಿಂದ ಹೊರಬಂದಿದ್ದರೂ ಬಿಡಿಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವುದೋ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಶಿವ ಪಂಚಾಯತನ, ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಇವುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಕಥೆ ಹೇಳುವ (Narrative) ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಕೆಲಸ ಕೊಡುವ ಇಡೀ ಒಂದು ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ತತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ, ನೋಡುಗ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆನಂದ, ಜ್ಞಾನ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಆಯಿತು. ಬದುಕಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯದೇ ಬಿಡಿಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕುವ ಪದ್ಧತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೋಗದಿದ್ದರೂ ಗಣ್ಯರ, ಜನಸೇವಕರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಸಿ ಹಾಕುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂತು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ದೊಡ್ಡ

ಪ್ರಮಾಣದ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರಪರವಾದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ರಸಿಕರು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲಾಗದವರು ಇವುಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಹಾಕಿಸಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆಯ ದಿವಾನಖಾನೆಯ ಅಂದಚಂದಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವ ಚಿತ್ರವೂ ಒಂದಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಇರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೇಡಿಕೆ ಬಂದಂತೆ ಕೊಳ್ಳುವವನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ, ಆಕಾರ-ಅಳತೆಯಂತೆ ರಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ. ಈಗಲೂ ಅದೇ ಇದ್ದರೂ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಬಂದರು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ನಿಮ್ನವರ್ಗದ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಕಾಲ ಅದಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚಕುಲದವರು ನೋಡಲೂಬಾರದಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯಗಳು ದೇವದಾಸಿಯರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಕಲೆ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ತಂದೆಯಿಂದ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬರುವ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು. ಅರಸುಗಳ ಒಂದು ಪಂಗಡವಾದ ರಾಜುಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾಂಚಾಳರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗವಷ್ಟೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು. ಆದರೆ ಇವರುಗಳು ನಿಮ್ನಕುಲದವರಲ್ಲ. ಅಪಾರ ದೈವಭಕ್ತರು. ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರರಚನೆಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಅದೊಂದು ಪೂಜೆ ಎಂಬಂತೆ; ತಾವು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ಪಟಗಳಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಪೂಜಾರ್ಹವಾದ ವಸ್ತು ಎಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆರಂಭದಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಕಳೆ' ಕೊಡುವವರೆಗೂ (ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಇಡುವುದು) ಜಪ, ತಪ, ಮಡಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಾಯಿತು. ಉಚ್ಚಕುಲದವರೂ ಮಾದಕ ಪಾನೀಯ ಸೇವಿಸಿ ಎಡಗೈಲಿ ಧೂಮಪಾನ ಮಾಡುತ್ತ ಬಲಗೈಲಿ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ನೋವಿನಿಂದ ನೋಡುವಂತಾಯಿತು. ಶಾಲೆಯಿಂದ ಕಲಿತು ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ವಂತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮುಸಲ್ಮಾನರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಲಿಂಗಾಯಿತರೂ ಚಿತ್ರಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಅನೇಕರಿಗೆ ಹಿರಿಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ಇತ್ತು. ಉಚ್ಚಕುಲದವರೂ ಇದನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ

ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟವರುಂಟು. ಆಸ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡವರುಂಟು. ಬಹುಮಂದಿ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಹಣ ಸಂಪಾದನೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಆಸ್ಥಾನ ಕಲಾವಿದರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಒಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಬಿರುದು-ಬಾವಲಿ, ಖಿಲ್ಲತ್ತುಗಳು ದೊರಕುತ್ತಿದ್ದುವಲ್ಲದೆ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅರಮನೆಯ ಆವರಣದೊಳಗಿರುವವರಿಗೆ ಲವಾಜಮೆಯೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಬಳದಂತೆ ನಿಗದಿತ ಭತ್ಯವೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿದ ಬೇರೆಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸಲು ಆಗಾಗ್ಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವುಗಳ ಆಕಾರ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಿಗದಿತ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಳರಸರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಅಳತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೊರದೇಶದ ಗಣ್ಯರಿಗೆ, ಆಹ್ವಾನಿತರಿಗೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಎಸ್.ಆರ್. ಐಯಂಗಾರ್ ಮತ್ತು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜುರವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರಸರಿಂದ ದೊರೆತ ಕೊನೆಯ ಅವಕಾಶವೆಂದರೆ ಬಹುಶಃ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ದಸರಾ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ಅಂಕಣಗಳು. ಆರೆಂಟು ಕಲಾವಿದರು ಸೇರಿ ರಚಿಸಿದ ಈ ಅಂಕಣಗಳಿಗೆ (ದೊಡ್ಡವಕ್ಕೆ) ಒಂದು ಸಾವಿರದವರೆಗೆ ಸಂಭಾವನೆ ನೀಡಲಾಯಿತು. (ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್, ಬಣ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿನಃ). ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಅರಸರುಗಳು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು, ಹಳೆಯ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಜಗನ್ಮೋಹನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ದಸರಾ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದಲೂ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಂಗ್ರಹಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹೊರಗಿನ ನಿರ್ದೇಶನದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ರಚಿಸಿದರೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿನ ಚಿಂತೆ ಕಳೆಯುವುದೆಂಬ ಭರವಸೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇತ್ತು.

ರಾಜಾಶ್ರಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಆಗಾಗ ದೊರಕುತ್ತಿದ್ದ ಪಾರಿತೋಷಕಗಳು ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಸಾಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕೈಗೆಟುಕುವ ಬೆಲೆಗೆ ದೊರೆತು, ಅದೊಂದು ಶೃಂಗಾರಸಾಧನವಾಗಿ ಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಆದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದ ಜನರತ್ತಲೂ ನೋಡತೊಡಗಿದ. ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಲು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಾದವು. ಒಂದು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನೇ ತಾನು ರಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕೊಳ್ಳುವರತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಮಾರುತ್ತಿದ್ದ. ಇನ್ನೊಂದು ಪಳ್ಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾರಾಟ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ದಳ್ಳಾಳಿಗಳದು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಭಾವ-ಕಲಾವಿದರದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಆಶಾದಾಯಕವಲ್ಲ. ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ-50 ವರ್ಷಗಳ ಒಂದೆ ಐದು-ಹತ್ತು ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ದಳ್ಳಾಳಿಗಳಿಗೆ ಮಾರಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಡವಾಳ (ಕಾಗದ, ಮೌಂಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಒಂದೂವರೆ ರೂಪಾಯಿಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹಲವಾರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳು ಕೈಯಿಂದ ಕೊರೆದು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈತನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ವ್ಯಾಪಾರೀ ಕಲೆ (Commercial art) ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈತನೇ ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ. ಅಂಗಡಿಗಳ ಫಲಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಿನಿಮಾ ಹೋರ್ಡಿಂಗ್ಸ್‌ಗಳವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅಪ್ಪಟ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯದಿದ್ದರೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಲಲಿತಕಲೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ತಂದು ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕಲೂಬಹುದಿತ್ತು.

ಕಲೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳು ಇದ್ದುದು ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಇಂದಿನ ಶಾಲಾ ಪದ್ಧತಿ ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸರಿಬರಬಹುದಾದರೂ ಕಲೆಗೆ ಹೊಂದಲಾರದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಬರೋಡ, ಶಾಂತಿನಿಕೇತನಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗುರುಕುಲಗಳೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇದ್ದುದೆ. ಒಂದು ಶೈಲಿಯೇ ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸದ ಪಠ್ಯವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು (Rajastani School, Mysore School ಎಂಬಂತೆ).

ಒಬ್ಬ ಒಂದು ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅವನಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಗುರುವನ್ನೋ, ಬೇರೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೋ ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಹುಡುಕಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ರವಿವರ್ಮನ ನೈಜ ಶೈಲಿಗೆ ಮನಸೋತಿದ್ದ. ಆ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಂಬೈಯ ಜೆ.ಜೆ ಶಾಲೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಬಹುತೇಕ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರೀತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುವಂತೆ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಾಲೆ ರೂಪತಳೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ರಾಜಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸ್ ಕಲಾಶಾಲೆಗೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೆ.ಜೆ.ಗೂ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕೂಡುವ ಅನುಕೂಲವಿತ್ತು. ಅನೇಕರು ಆ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದರೂ ನೇರವಾಗಿ ಜೆ.ಜೆ.ಯಲ್ಲಿಯೆ ಕಲಿಯಬಯಸುವವರೂ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನವೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಂದಿ ವಿದೇಶಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ಕಲಿತು ಬಂದರು. ಮೊದಲಿಗೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ನಂತರ ಶಂಕರಗೌಡರವರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತ ಭಾರತೀಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲಿತು ಬಂದ ಮೇಲೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವರ ಮೇಲಾದರೂ ಆ ಪದ್ಧತಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. ತಪ್ಪನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದು, ಕಲಾವಿದರಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಈ ಶಾಲೆಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವು.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರೂ ಬಿಡಿಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸ್ಥಪತಿಗಳು, ಆಚಾರಿಗಳು ಆಗಿದ್ದು ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಹೊಸ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲದೆ ಹಳೆಯ, ಭಗ್ನ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ತೆಗೆಸಿ ಹೊಸದನ್ನು ಹಾಕಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿತ್ತು. ಇವುಗಳ ವೆಚ್ಚವೂ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಕೈಗೆ ಎಟಕುವಷ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಅಷ್ಟು ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೊರಗಿದ್ದು ಇನ್ನೂ ತಲೆ ಎತ್ತಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದವು. ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪರವರ ಬಿಡಿ ಹಾಗೂ ಉಬ್ಬುಶಿಲ್ಪಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳ

ಬಳಕೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇವು ಶಿಲ್ಪದ ದುಂಡುತನ, ಆಳದ ಅನುಭವಗಳು, ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ನೀರ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತ ಬೆಳಕನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು ಸ್ವತಃ ಶಿಲ್ಪಿಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನೋಡುಗನಿಗೂ ಮನದಟ್ಟಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು (ರಚಿಸಲು) ಒಂದು ವಾತಾವರಣ ಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂತು. ನಾಯ್ಡು ಅವರು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲೂ ಅವರ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಕೈಲಾಸಂ, ಟಾಗೂರ್ ಅವರುಗಳ ಪುಟ್ಟದಾದ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೇಖಾಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ರೂಪಶಿಲ್ಪಿ ಬಸವಯ್ಯನವರು ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸ್ಮರಣೀಯ. ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಂತೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಸುಭಾಷಿಣಿದೇವಿಯವರೂ ಕೆಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತರಾದವರ ರೂಪಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಇರಿಸುವುದೂ ಈ ಕಾಲದ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ.

ದೇಶೀಯ ಹವಾಮಾನ, ವಾಯುಗುಣಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಚಾರ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಐರೋಪ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಅನೇಕ ಕಟ್ಟಡಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಕೊಡುಗೆಗಳಾದವು. ದಪ್ಪನೆಯ ಎತ್ತರದ ಕಂಬಗಳು, ಉದ್ದನೆಯ ಹಜಾರ, ವಿಶಾಲವಾದ ಕೊಠಡಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬೃಹತ್‌ಗಾತ್ರದ ರಚನೆಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳು, ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಅಷ್ಟೇ ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲು ಇವುಗಳು ವೈಭವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿತ್ತು. ರಾಜರ, ರಾಜಕುಮಾರಿಯರ ಬಂಗಲೆಗಳಲ್ಲದೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಟ್ಟಡಗಳೂ ಇದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದವು. ಕರಾವಳಿಯ ಚರ್ಚುಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಬೃಹತ್‌ಗಾತ್ರದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅವುಗಳು ಗ್ರೀಕೋ-ರೋಮನ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಯೂರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತ ಕಾಲದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಲಿಯೋನಿಕ್ ಕಂಬಗಳುಳ್ಳ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಅಠಾರ ಕಚೇರಿ (ಈಗಿನ ಹೈಕೋರ್ಟ್), ಕಾರಿಂಥಿಯನ್ ಕಂಬಗಳುಳ್ಳ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ, ಗಾಥಿಕ್ ಶೈಲಿಯ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜು ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರ ಗ್ರಂಥಾಲಯ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಲಲಿತ ಮಹಲ್, ಭಾರತೀಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಥೆ,

ಗ್ರೀಕೋ -ರೋಮನ್ ಶೈಲಿಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಪುರಭವನ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ವಿಂಡ್ಸರ್ ಕ್ಯಾಸಲ್ ಮಾದರಿಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಅರಮನೆಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಉತ್ತಮ ಕೊಡುಗೆಗಳು. ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆ ಹಲವಾರು ದೇಶೀಯ ಶೈಲಿಯ ಮಿಶ್ರಣದ್ದು. ಪರ್ಷಿಯನ್, ಮುಸ್ಲಿಂ, ರಾಜಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣದೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದೂ ಶೈಲಿಯ ಶಿಖರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಹವಾಮಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನುದಾರರು ವಾಡೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಸ್ವಂತ ದೇವಾಲಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕೋಣೆಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಮರದ ಕೆತ್ತನೆಗಳು, ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಅವರುಗಳ ಯೋಗ - ಭೋಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅನೇಕ ಕಾರಂಜಿಗಳು, ಉದ್ಯಾನವನಗಳೂ ರಚಿತವಾದವು.

ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದು ಹೋಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ರವಿವರ್ಮನ ಅಂತಿಮ ಕಾಲದ ವೇಳೆಗೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಮುಖ 'ಇಸಂಗಳು' ಬಂದು, ಕೊನೆಯನ್ನೂ ಕಂಡಿತ್ತು. ಗ್ರಾಫಿಕ್‌ನ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದಲೂ ಹಲವರು ಐರೋಪ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಮೇಲೆ ಇದಾವುದೂ ಪರಿಣಾಮವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ 'ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗ'ದ 'ಅಕಾಡೆಮಿಕ್' ಶೈಲಿಯ 'ಓಲ್ಡ್‌ಮಾಸ್ಟರ್'ಗಳ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿತ್ತು. ಅವುಗಳೇ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ವಿಷಯ ಆಗಿತ್ತು.

ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಆದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಅದುವರೆವಿಗೂ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಸಹಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವ ಈಗ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬಂತಾಯಿತು. ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೃತಿಕಾರನನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದು ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೃತಿಕಾರನ ಹೆಸರು ನೋಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣಾ ತಂತ್ರವನ್ನವಲಂಬಿಸಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ರಚಿಸಿದಂತೆ ಬೇರೊಬ್ಬ ರಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಮೊದಲಿನ ನಕಲು ಎಂದು ಕಲಾವಿದ

ಹಾಗೂ ನೋಡುಗ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಕೃತಿಚೋರತನಕ್ಕೆ ಸಮಾನವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬ ಗುರುವಿನ ಬಳಿಯೇ ಹಲವರು ಕಲಿತರೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ವಿನಹ ಮುಂದೆ ಗುರುವಿಗಿಂತ ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಸಹಪಾಠಿಗಳಿಗಿಂತ ತಮ್ಮ ನಿರ್ವಹಣೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೊದಲಿನಂತೆ ಪೀಳಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿದು ಬರಲಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಗೆ ಕರೆಯುವುದು, ಆರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಹಲವು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುವುದು ಒಂದು ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿಯವರೂ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಂಡು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರವೇಶಧನವನ್ನೂ ವಿಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದಸರಾ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲಾ ಗ್ಯಾಲರಿಗೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರವೇಶಧನವಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗುವ ಮೊತ್ತವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬಹುಮಾನ ಕೊಡಲೂ, ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಲೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹಜಾರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿತ್ತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಅವಧಿಯ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೆ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆರಂಭವಾದುವು. ನಾಡಿನ ಹೊರಗೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪ್ರವೇಶಧನವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಖರ್ಚು ತೂಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮೌಂಟ್ ಹಾಕುವುದು, ಗಾಜಿನ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನ ಕಂಡುಬಂದುವು. ಪ್ರದರ್ಶಿತ ಕೃತಿಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆಯನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಹಂಚುವುದೂ ಇತ್ತು. ಇವುಗಳೂ ಸಹ ನೋಡುಗನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತಲ್ಲದೆ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಒಂದು ಅಂಗವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಕಲೆ ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ. ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಅದರ ಪ್ರಗತಿ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು

ಪ್ರಗತಿಯುತ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯುಬಹುದು. ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕೆಡುಕಿಗಿಂತ ಒಳಿತೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗಿದೆ. ಆದರೂ ಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಗತಿಯನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಕಲಾಗ್ರಂಥಗಳ ರಚನಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ರವಿವರ್ಮನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಬಂದ ಹೊಸ ಪಂಥದಿಂದ ಪರಂಪರಾನುಗತ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಅಳಿವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ನಾಡಿನ ಹೆಸರಿನೊಂದಿಗೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವೂ ಕಣ್ಮರೆಯಾಯಿತು. ಜನಾಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪಾಡುಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮುದ್ರಣವಾದುದು, ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಗೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅಪಮಾನವಾಯಿತೆಂದೂ ಕಲೆ ತೀರಾ ಅಗ್ಗವಾಯಿತೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುವುದುಂಟು. ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಹರಡಿತೆಂದು – ಕೆಲವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಪವಾದ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದುದು ರವಿವರ್ಮನ ಮೇಲೆಯೇ. ಹ್ಯಾವೆಲ್, ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮುಂತಾದವರು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ, ಅನಕೃ ಮುಂತಾದವರು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ಅವಧಿಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಲಾವಿದರು ರವಿವರ್ಮನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಕಾರಣ ಆತನಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು ಇವರಿಗೂ ಅನುಸರಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಈ ಯುಗವನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದವರೂ, ಇಂತಹ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರು.

ಈ ಅವಧಿಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇವರುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಸಿಕ್ಕ ತಕ್ಷಣ ಅವುಗಳಿಗೇ ಭದ್ರವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ತಮಗನಿಸಿದ್ದ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಅದೇ ಶೈಲಿ, ವಿನ್ಯಾಸ, ವರ್ಣಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು. ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಹಾಯಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ನವ್ಯವನ್ನು ತೆಗಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ

ಬೆಳಸಿಕೊಂಡರು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ನೈಜವಾದ ಬರಲು ಏನು ಒತ್ತಡವಿತ್ತೋ ಅಂಥದೇ ಒತ್ತಡ ನವ್ಯ ಬರಲು ಇದೆಯೆಂದು ಅರಿಯದೇ ಹೋದರು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ನೈಜವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಇವರು ನವ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥ, ತಾತ್ಪರ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ರಬಟೆಯಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ "ನೋಡಿ ನವ್ಯ ಎಷ್ಟು ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೆ" ಎಂದು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದವರೂ ಉಂಟು. ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಾದರೂ ನವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ತಲೆ ಎತ್ತಬಹುದಿತ್ತು. ಬದಲಿಗೆ ನೈಜವಾದಿಗಳು ಇತ್ತ ತಮ್ಮ ಯುಗ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಿದ್ದು ಆ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗದೆ ಹೋದದ್ದು, ಅತ್ತ ನವ್ಯದ ಅರ್ಥ, ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅರಿಯದೇ ಅವುಗಳ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದುದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪೆಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಬಳಲುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಮುಂದಿನ ನವ್ಯದವರಿಗೆ ಇವರುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸನ್ಮಾನಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಉಳಿಯಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು

ಡಾ. ರಂ. ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿ

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ತೀರ ಪರಿಚಿತ ಶಬ್ದ, ಆದರೆ ಲಕ್ಷಣದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಗಲಾರದ ಕಲ್ಪನೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಹೇಳುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪದವೇ ವಿ-ಲಕ್ಷಣವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆಂದೂ ನಿಕರವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗದೆಂದು ಅನಟೋಲ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಹೇಳಿದನು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರ ಪರಂಪರೆಗೆ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿರುವವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಪ್ಲೇಟೋ 'ಶಿವ'ದಲ್ಲಿಯೆ 'ಸುಂದರ'ವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟನು; ಇನ್ನೊಬ್ಬನಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಸಮಬಂಧ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ, ಒಂದುಗೂಡಿದ ಇಡಿಯದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡ ಬಿಡಿಯವುಗಳ ಸಮಕಟ್ಟು ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಮುಂದಿನ ತತ್ತ್ವಶೋಧಕರು ತಂತಮ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಶೋಧವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಉಪಯೋಗ ಇರಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಒಂದು ವಸ್ತು ನಮಗೆ ಆನಂದ ಕೊಡುವ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾದರೆ ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ತ್ವವೇತ್ತ ರಾದಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕೊಪನ್ ಹಾರ್ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಇಚ್ಛಾರಹಿತವಾದ ಧ್ಯಾನ, ಅನಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆನಂದ ಇವು ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೆಗೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ರೀತಿಯ ಗ್ರೀಕ್ ಕಲ್ಪನೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕತೆ.

'ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ,' 1980

ಆಕೃತಿ, ಆಕರಿಸುದ ಮೇಲೆ ಪಡೆದ ಗೆಲವು. ವಿಜ್ಞಾನವು ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿ ತತ್ತ್ವವು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಷಯಕವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬದಲಾಗತೊಡಗಿದವು. ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿರುಚಿಯಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡಾರ್ವಿನ್ ಹೇಳಿದನು. ಡಾರ್ವಿನ್ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದೇ ನಿಜವಾದರೆ, ಯಾವುದು ಲೈಂಗಿಕ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೋ ಅದೇ ಮೂಲತಃ ಸುಂದರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ವಿಲ್‌ಡ್ಯುರಾಂಟ್ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ನಾವು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅದು ಸುಂದರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಚ್ಛಾರಹಿತವಾದ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಇಚ್ಛಾಸಹಿತವಾದ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಬೇರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಿಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದು ತೀರ ಅಮೂರ್ತ; ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಗಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯ, ರಸ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಭವವೇದ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ತತ್ತ್ವವೇತ್ತರ ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಗುಣವು ಸಮಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಬಿಡಿಯಲ್ಲಿಯ ಇಡಿತನದಲ್ಲಿ, ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ನಿರ್ಹೇತುಕವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕಲೆಗಳು ಚೌಷಷ್ಠಿ ಅಂದರೆ 64 ಎಂದು ಹಿಂದಿನವರು ಹೇಳಿದರು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ್ಯವಿರುವುದೋ ಅದೆಲ್ಲ ಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಮತ್ತು ಲಲಿತೇತರ ಎಂದು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಹೇತುಕವಾದ ಆನಂದ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಲಿತೇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣವು ಸಹೇತುಕವೂ ಉಪಯೋಗನಿಷ್ಠವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಹಾಗೇ ಲಲಿತೇತರ ಕಲೆಗಳು ಆನಂದದಾಯಕವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗದು. ಅವವುಗಳ ಪ್ರಮುಖ

ಗಮ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದವಾದ ಮನೆಕಟ್ಟುವುದು ಲಲಿತೇತರ ಕಲೆಯಾದರೆ ಕಟ್ಟಿದ ಮನೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಅಂದಗೊಳಿಸುವುದು ಲಲಿತಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರರಚನೆ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ -ಹೀಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಏಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಶುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಸಂಮಿಶ್ರ ಎರಡೂ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಕೆಲವು ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರರಚನೆ ಇವುಗಳೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲಾವಲಂಬಿ ಎಂದರೆ ನಾಟಕ, ಅದರ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ. ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ನೃತ್ಯದೊಡನೆ ಜನ್ಮ ತಾಳಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳ ಸಹಯೋಗವಲ್ಲದೆ ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳ ಸಹಕಾರವೂ ಅಗತ್ಯ. ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಕಲೆ, ಧ್ವನಿಗ್ರಹಣ-ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿಕರ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದರೂ, ತಂತಮ್ಮೊಳಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮಾತಾಡುವ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನಃಪಟಲದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಕ್ರಮವು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಂತೆ ಆಕೃತಿ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಕೂಡ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಎಷ್ಟು ಸ್ಥಿರವೋ ಅಷ್ಟು ಸಂಗೀತ ಅಸ್ಥಿರ, ತರಂಗಿತ. ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ವಿಕಸನಶೀಲತೆಗಳಿಂದ ಅವುಗಳ ಸಾಮ್ಯವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂದರೇನು? ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಅದಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಅಂದರೇನು?

ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣವು ಅವುಗಳ ಸಮಾನಧರ್ಮವಾಗಿರುವಂತೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗುವುದೇ? ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲೆ, ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ, ಕಲಾವಿದ -ಈ ಮೂರು ಘಟಕಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದುವು. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರವರ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸ್ವಭಾವ, ಒಲಿವು ನಿಲವು, ಪರಿಸರ ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಅವನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಅವನ ಆತ್ಮ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈ ಆತ್ಮ ತನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಮೈದಾಳಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಸರಿಹೋಗುವ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಯಾವೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಸಂಪನ್ನ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಆತ್ಮವನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿರುವಂತೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೂ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ, ವಾಹಕವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತಃ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ, ಕಥನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಈ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಕಥನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಈಗ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಹೊಂದುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಲೀ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ತಪ್ಪಲಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಪಲಾಯನ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ, ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರ ಈ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ತೃಪ್ತಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಡುವಂತೆ ಕಣ್ಣಿಂದ ಓದಿಯೂ ಸಂತೋಷಪಡಬಹುದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಿವಿಯೇ ಬೇಕು. ಕಿವಿ ಚುರುಕಾಗಿದ್ದವರೇ ಸಂಗೀತಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ; ಸಂಗೀತರಸಿಕರಾಗಿ ಸವಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಚುರುಕಿದ್ದವರೇ ಇವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ : ಇವುಗಳ ಆನಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಲಯದ ಅಂಶವಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅದು ಕಿವಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಜಯವಿಠ್ಠಲನ ದೇವಸ್ಥಾನದಂತೆ ಕೆಲವು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಂಬಗಳು ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿ ಕಿವಿಗೆ ಸವಿ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಸಿಕನಿಗೆ ಕಣ್ಣಿನ ಚುರುಕಿನಂತೆ ಕಿವಿಯ ಚುರುಕೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ಅಪರೂಪ ಸಂದರ್ಭ. ನಾಟಕವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೆ ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ ಈ ಎರಡೂ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಚಾಕ್ಷುಷಕ್ರತು ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸನು ನಾಟಕವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ತಂತ್ರ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧರ್ಮ್ಯವಿರುವಂತೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖಾವರ್ಣಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಗತಿಶೀಲವಾದ ಬಾಹ್ಯ, ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸ್ಥಿರ, ಸ್ತಿಮಿತ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಚಲನವಲನವನ್ನು, ತೀವ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಕೂಡ ಅವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಒಂದರ ಬದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಗತಿಯನ್ನೋ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನೋ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಂತರಿಕ

ಅನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಆಂದೋಲನಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಅವನ್ನು ಧ್ವನಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ವೈಶದ್ಯ ಅಥವಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಲಾರದು.

ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾದಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು, ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಶಬ್ದದ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಅದು ಭಾವದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಶಬ್ದಮೂಲವಾದ ಭಾವ, ವಿಚಾರ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇದಾವುದರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಾದಮಾರ್ಗದಿಂದ ಹೃದಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಕರಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಶಬ್ದದ ಮೂಲಕ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ತಮ್ಮ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಅವೆರಡೂ ಜೊತೆಗೂಡಿದಾಗ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುಲಗೆಡಿಸದೆ ಸಫಲಗೊಳಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನುಂಗದೆ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗೀತವು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸ್ವರ್ಗಸುಖವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುವು.

ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸ್ವರಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ-ಇವು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಲ್ಲು, ಮಣ್ಣು ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಉದ್ದ, ಅಗಲ, ಆಳ ಎಂಬ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳು ಬೇಕು, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಉದ್ದ, ಅಗಲ ಇವೆರಡೇ ಆಯಾಮಗಳು ಸಾಕು. ಇವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಕಾರ ಆಳವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಮೂಲವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಜನವಾಣಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ; ಎಲ್ಲ ತರದ ಅನುಭವ, ವಿಚಾರ, ತತ್ವ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಸುಂದರರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಆನಂದ ನೀಡುತ್ತಲೆ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಔದ್ಯೋಗೀಕರಣ

ಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೊಳ್ಳುಗರ ಬಯಕೆ-ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಪಕರು 'ಕುಶಲ ಕರ್ಮಿ'ಗಳೇ ಹೊರತು ಕಲಾವಿದರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವ ಅಡಗಿರುವುದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಭಾವದಿಂದ, ಅಚ್ಚಿನ ಹಾಳೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಚರ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅದೇ ಸೂತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಲ್ಲ ಹೊಮ್ಮಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಆಕಾರ ನೀಡುವ, ತನ್ನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ, ಸ್ವಂತಿಕೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ, ಅನ್ಯಥಾ ಇಲ್ಲ. ಉದ್ಯಮ ಆಧರಿಸುವುದೇನಿದ್ದರೂ ಕರಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೇ ಹೊರತು ಕಲೆಯನ್ನಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ ಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್.

'ಕಲೆ' ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಹಾಗಾದರೆ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು? ಇದು ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ. ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದ ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಸ್ಥಿತಿ–ಗತಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಚಿಂತಿಸಿದಾಗ ಸಹಜ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ 'ಆಕಾರ', ಸಾಹಿತಿಗೆ 'ಧ್ವನಿ' ರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ 'ರಚನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಆಕಾರಗಳನ್ನು ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಿಸಿದವನನ್ನು

'ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ', ಸಂಪುಟ-3, 1986

'ಕಲಾವಿದ'ನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಕ್ಷರಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಿತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಚನೆಗೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದೂ, ರಚಿಸಿದವನಿಗೆ 'ಸಾಹಿತಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಾಗಲಿ, ಸಾಹಿತಿಯಾಗಲಿ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆಕಾರ ನೀಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅಥವಾ ಕಲೆಯ ಔದ್ಯೋಗೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವೇ?

'ಔದ್ಯೋಗೀಕರಣ'ವೆಂದಾಗ ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಜನತೆಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ನಡೆಸುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಹಾಗಾದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಕರಕುಶಲ ವಸ್ತುಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕೆ? ಕರಕುಶಲ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು. ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವವರ ಅಭಿರುಚಿಯಂತೆ ರಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ನಿಂತು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಸರಳವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ (ಕುಶಲಕರ್ಮಿ) ಕಲಾವಿದ ಬೇಡಿಕೆ ಮತ್ತು ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವತಂತ್ರತೆ, ಸ್ವಂತಿಕೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ಕಮ್ಮಿಯಾಗಿ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಸುಲಭತೆ, ಕೊಳ್ಳುವವರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಕಡೆ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೂಲಕೃತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾದರೂ ಮೂಲಕೃತಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವಸ್ತು ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮೂಲಕೃತಿಯೂ ಕರಕುಶಲ ವಸ್ತುವಾಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದನನ್ನು 'ಹಸ್ತ ಕೌಶಲ್ಯವುಳ್ಳವ' ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಗಳಿಕೆಗಾಗಿ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಅವನೊಬ್ಬ 'ಕುಶಲಕರ್ಮಿ'. ಈ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಉದ್ಯಮಗಳಿವೆ.

ಇವನ್ನು ಉದ್ಯೋಗೀಕರಣವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. 'Cottage Industry' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಗೃಹಕೈಗಾರಿಕೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಬರುವ ಸುಂದರ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ-ಮರುನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇದ್ದರೂ ಮಾನಸಿಕ ದುಡಿಮೆಗಿಂತ ದೈಹಿಕ ದುಡಿಮೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಈ ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ, ನೂತನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸದಿಂದ ದೂರ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಖಾನೆಯಂತೆ ದುಡಿದು ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಎನ್ನುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕರಕುಶಲ ಅಥವಾ ಪುಟ್ಟ ಉದ್ಯಮಿ ಎಂದು ಈ ಜನರನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪರಿಣತಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ದೊರಕಿ ಕಲ್ಪನೆ, ಸ್ವಂತಿಕೆ, ಭಾವಗಳು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ರಚಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುಗರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅಥವಾ ನೋಡುಗರ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಕೇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಫೋಟೋ ತೆಗೆಸಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಕೆಲವು ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಕಾಶಕರುಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡು ಗ್ರೀಟಿಂಗ್ ಕಾರ್ಡ್, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಗೃಹ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಪಟಗಳನ್ನಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊರಬೀಳುವಾಗ ಮೂಲಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ಯಂತ್ರದ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ದೊರಕುವ ಅನುಭವ, ಆನಂದ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನು ಕಂಡಾಗ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ, ಕೃತಿಕಾರ ರಚಿಸಿದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕಾರಣ, ಪ್ರಕಾಶಕರು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಕೊಂಡು ಮುದ್ರಣ ಮಾಡಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಪ್ರಕಾಶನ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವೆನಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯು ರಚಿಸಿದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು ಮುದ್ರಿಸಿದಾಗಲೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಹೊಂದದೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಕೈಬರಹದ ಬದಲಿಗೆ ಮೊಳೆಯ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮುದ್ರಿತಾಕ್ಷರಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೃಷ್ಟಿ ಉದ್ಯಮವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಿಂತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುದ್ರಣ ಹೊಂದುವ ಮೂಲಕ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅಧಿಕ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಯಮದ ಹತ್ತಿರ ಒಯ್ಯುವಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಲೆ–ಉದ್ಯಮಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗ 'ಗ್ರಾಫಿಕ್' ಮುದ್ರಣ ಕಲೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ನೇರವಾಗಿ ಮುದ್ರಣದ ಅಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಕೊರೆಯುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಮುದ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳುಂಟು. ಅವು ಉಬ್ಬಚ್ಚು (ರಿಲೀಫ್ ಪ್ರಿಂಟ್), ಇಳಿಗೆತ್ತನೆ (ಇಂಟಾಗ್ಲಿಯೋ), ಕಲ್ಲಚ್ಚು (ಲಿಥೋಗ್ರಫಿ) ಮತ್ತು ರಂಧ್ರ ಮುದ್ರಣ (ಸ್ಕ್ರೀನ್ ಪ್ರಿಂಟ್). ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಕಲಾವಿದ ನಿರ್ಮಿಸಿದ, ರಚಿಸಿದ, ಕೆತ್ತಿದ ಅಥವಾ ಕೊರೆಸಿದ ಅಚ್ಚು. ಇಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದನು ಸಹಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಮಾರಾಟದ ಬೆಲೆ ಏಕೈಕ ಕೃತಿಗಿರುವ ಮೂಲಬೆಲೆಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಮುದ್ರಣದ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆಲ್ಲಾ ಬೆಲೆಯು ತಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಏಕರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಏಕರೂಪದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಮಾಡಿದ ಅಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಡುವ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳು ಮತ್ತು ಅಚ್ಚುಗಳನ್ನೇ ಕೊಂಡು ಮುದ್ರಿಸಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳು ಇದನ್ನು ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಸುಲಭ ದರ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ 'ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆ'. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕೆಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜೊತೆಗೆ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ, ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಹಾಗೂ ಕೊಳ್ಳುವವರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಡುವ ಜಾಹೀರಾತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ

ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಜಾಹೀರಾತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವರು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕಡಿಮೆ. ಇಂತಹ ಉದ್ಯಮಗಳು ಅನೇಕವಿವೆ.

'ಕಲೆ ಮತ್ತು ಉದ್ಯೋಗ ಅಥವಾ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಲೆ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಎಲ್ಲ ಉದ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಕಲೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಯಂತ್ರಗಳವರೆವಿಗೂ ಆಕಾರಗಳ, ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಕನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸಲು ಕಲಾವಿದನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವು ಯಾವುವೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು 'ಕಲೆ'ಯ ಕಕ್ಷೆಯ ಒಳಗೆ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಿಜವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಔದ್ಯೋಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದು. ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ಅದರ ಆಧಾರದಿಂದ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿದ ಕರಕೌಶಲ್ಯ ಸರಕುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಉದ್ಯಮವಾಗಬಹುದು. ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಆಕಾರ ನೀಡುವ, ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ, ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೃತಿಗಿಳಿಸುವ ಸ್ವಾಂತಿಕೆ-ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವುಂಟೋ ಅದಷ್ಟು ಕಲೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ನಕಲು ಇಳಿಸುವುದು ಕೌಶಲ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೌಶಲ್ಯ–ಕಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಉದ್ಯಮ ಆಧರಿಸಿರುವುದು ಕಲೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕರ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಯಮ ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಉದ್ಯಮದಿಂದ ಆಸರೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ ಅದರ ಮೂಲಸತ್ವದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಚಿ.ಸು. ಕೃಷ್ಣಸೆಟ್ಟಿ

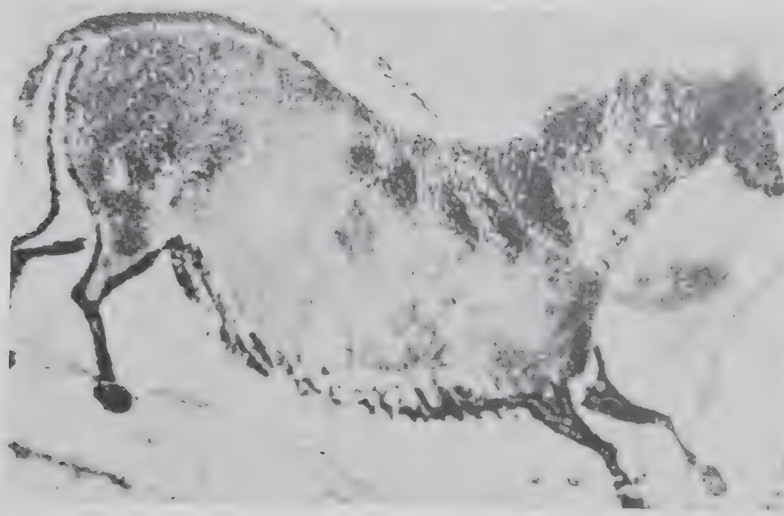
ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಸಂವಹನವೇ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅನೇಕರಿಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಜನರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮಿತಿಗಳು ಕಾರಣ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವನ ಮಾನಸಿಕ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆಯದು ಇಚ್ಛೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮೂರನೆಯದು ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಮೂರೂ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದು ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಭಾವನಾಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ರೂಪದ್ದು. ಇದರ ವ್ಯವಹಾರ ನೇರವಾಗಿ ಹೃದಯಗಳೊಡನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಹಲವಾರು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವಷ್ಟು ಅದರ ಉಳಿದ ಯಾವ ಅಂಗಗಳೂ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಲ್ಲ.

'ಶೂದ್ರ', ಅಕ್ಟೋಬರ್ 1985

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಸಂವೇದನೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು, ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಆ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಅನುಭವಗಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಸ್ತು ಆದಾಗ ಅದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಸಂವಹನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ. ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವವನು ಕವಿಯಾದರೆ, ವರ್ಣ, ರೇಖೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊರ ಹಾಕುವವನು ಚಿತ್ರಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹಾಕುವವನು ನೃತ್ಯಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬದಲಾದರೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮೂಲಸೆಲೆ ಒಂದೇ. ಆದರೂ ಉಳಿದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕೆಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಜನಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಟ್ಟ ಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದುದು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಗೋಚರಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ. ಇದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ಮಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಸಹೃದಯನೊಬ್ಬ, ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ನೋಡಬಲ್ಲ, ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಇರುವ ವೈಶಾಲ್ಯ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ, ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳಿದ್ದರೆ ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯ ರಸಿಕರನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಪಿಕಾಸೋವಿನ 'ಗೆರ್ನಿಕಾ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಜನರಂತೆ, ಅಮೆರಿಕದವರಂತೆ ನಾವೂ ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರೂ ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲೆ ಭಾಷಾತೀತವಾದುದು, ದೇಶಾತೀತವಾದುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಜ್ಞಾನ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ



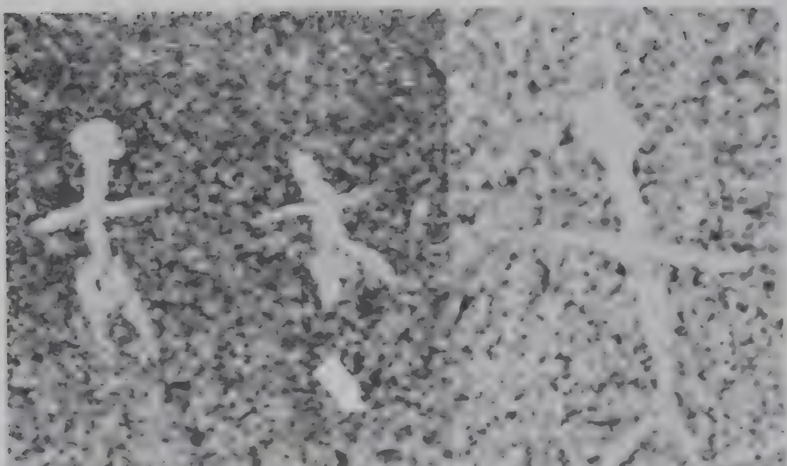
ಫ್ರಾನ್ಸನ ಲಾಸೆರ್ಸ್



ಭಾರತದ ಬೆಂಬೆಡ್ಕಾದಲ್ಲಿಯ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 1)



ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ (ಲೇಖನ. 2)



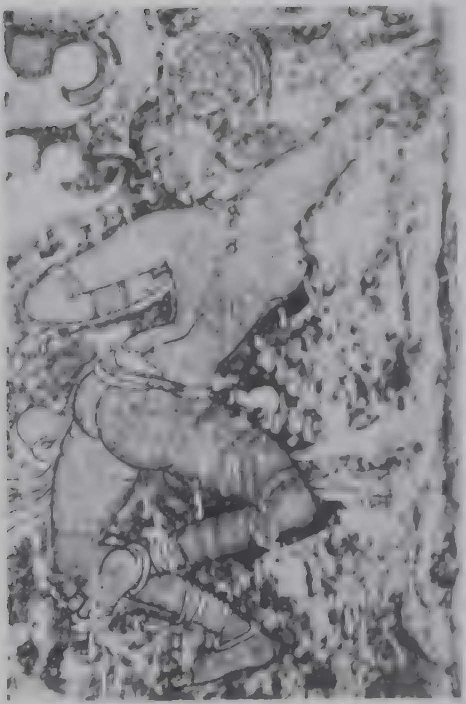
ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 3)



ಸಿಬಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 4)



ತಂಜಾವೂರು



ಅಜಂತ



ಶ್ರವಣ ಬೆಳಗೊಳದಲ್ಲಿರುವ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರ



ರವಿವರ್ಮನ ಸೈರಂಧ್ರಿ

(ಲೇಖನ 6)





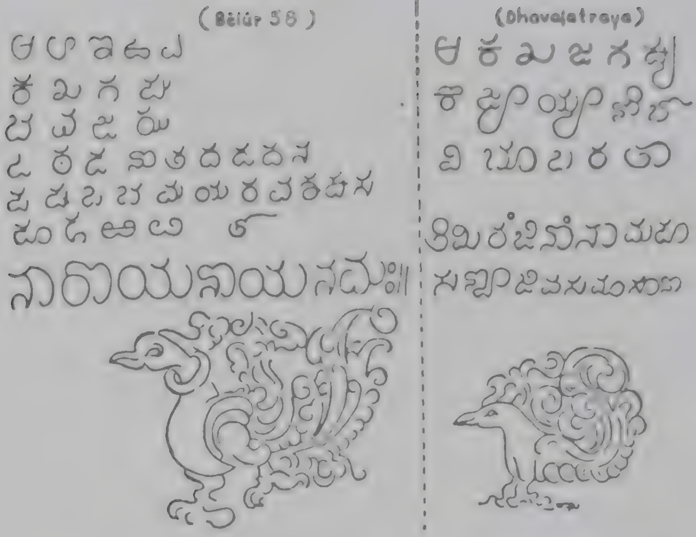




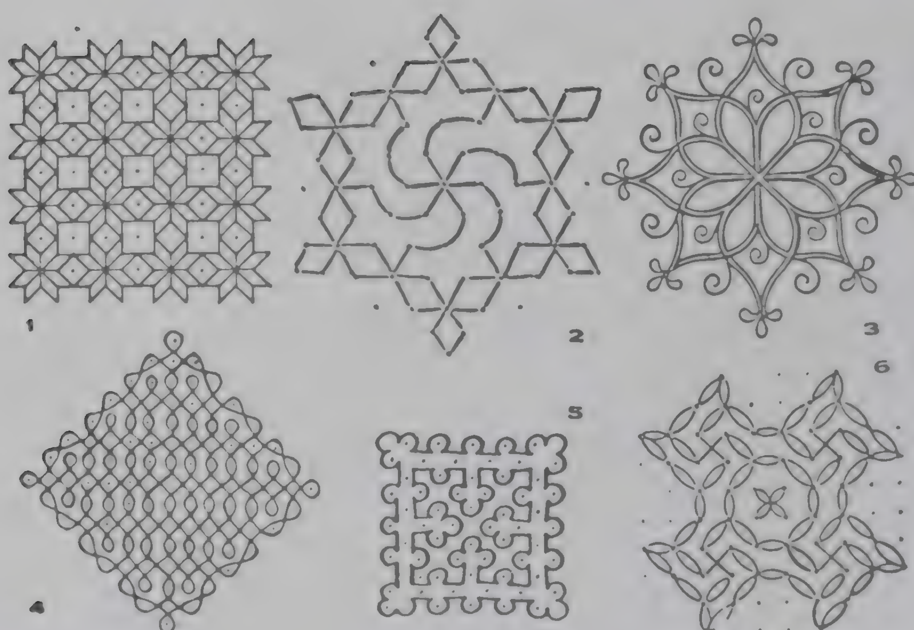
○ ಅಬಿನಿಂದ್ರನಾಥ್‌ರ ಉಮರ್ ಖಯ್ಯಾಂ

● ಎ.ಆರ್. ಚುಗತಾಯರ-ಹೀರಾಮನ್ ಟೋಟ

◖ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪರ-ಬುದ್ಧ,Φ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೂರ್‌ರ-ಆಕೃತಿ. (ಲೇಖನ 7,8)



ದವಳ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಲಿಪಿ (ಲೇಖನ 17)



ರಂಗೋಲಿ (ಲೇಖನ 21)





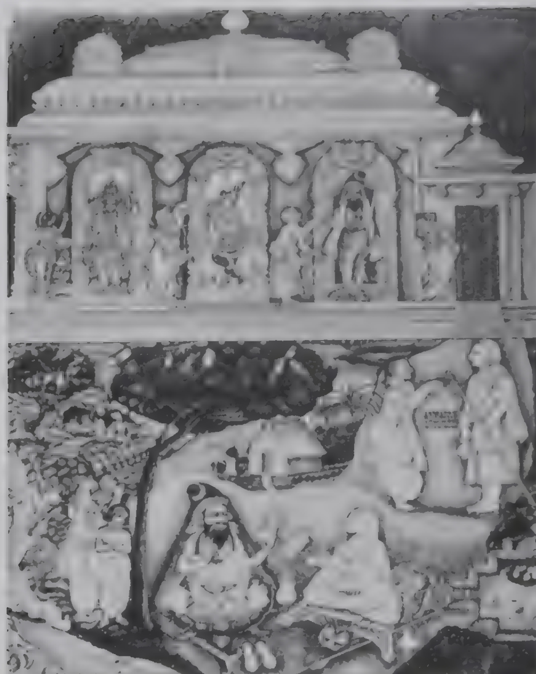
ಭಾರತೀಯ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 22)



ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿಕಣ ಚಿತ್ರಗಳು



ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 23)





ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 23)



ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 24)









ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಶಿಲ್ಪಗಳು (ಲೇಖನ 24)





ವಾರ್ಲಿ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 25)



ವ್ಯಾಸಿಲಿ ವೆರೆಷಾಗಿನ್‌ನ ಅಪೋಥೀಸಿಸ್ ಆಫ್ ವಾರ್



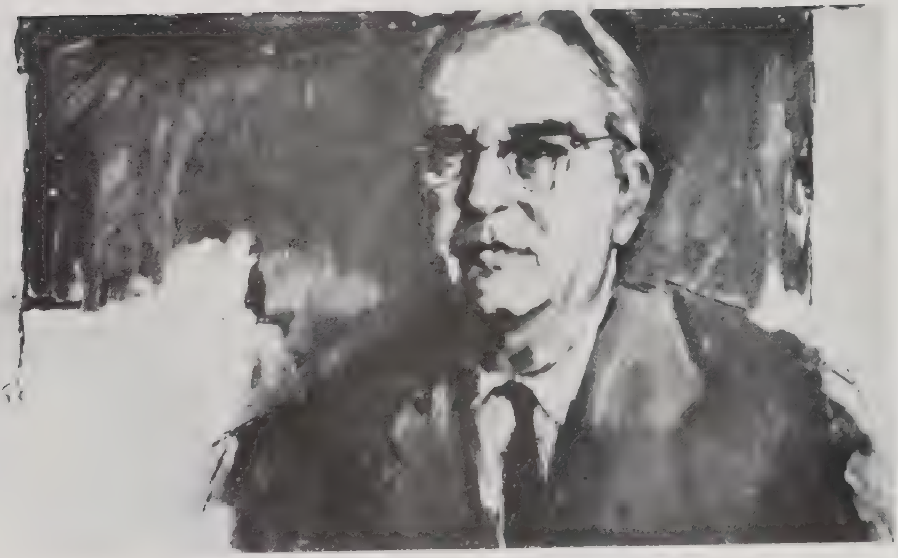
ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಅವರ ಒಂದು 'ಟೆರಾಕೋಟಾ' ಕೃತಿ. (ಲೇಖನ 37)



ಗೋಯನ ಒಂದು ಸ್ವಂತ್ರ ಭಾವಚಿತ್ರ



ಹೆನ್ರಿ ಮ್ಯಾಟಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಒಂದು ಭಾವಚಿತ್ರ



ಜಿ.ಎಸ್. ಶೆಣೈ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಭಾವಚಿತ್ರ

(ಲೇಖನ 38)







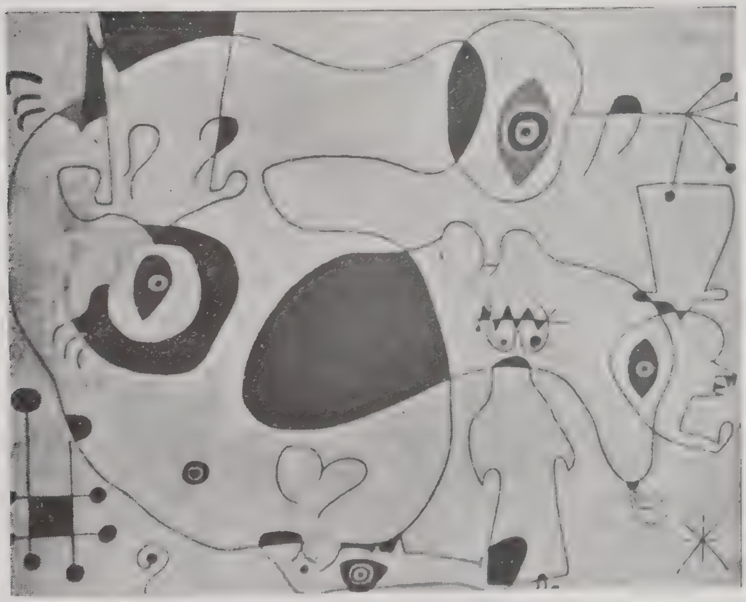
○ ಯು. ರಮೇಶ್‌ರಾವ್ ಅವರ 'ಸ್ಟ್ರೇಂಜರ್' (ಲೇಖನ 41)

● ಪಿಕಾಸೋವಿನ 'ಟು ನ್ಯೂಡ್ಸ್'

◖ ಫೆಲಿಕ್ಸ್ ವಲ್ಲೊಟನ್‌ರವರ 'ದಿ ರೇಪ್ ಆಫ್ ಯುರೋಪ್'



ಡಾಲಿಯ ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ಚಿತ್ರ



ಮಿರೊವಿನ ಒಂದು ಚಿತ್ರ

(ಲೇಖನ 51)



ಮತೀಸ್‌ನ-ರೇಖಾಚಿತ್ರ



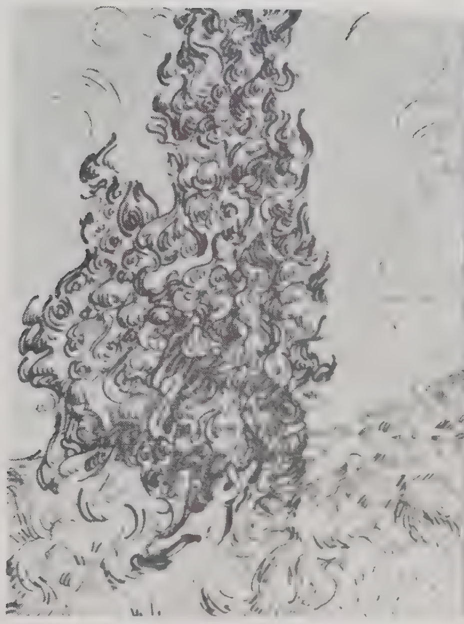
ಪಿಕಾಸೋವಿನ - ಗೂಳಿ



ಜಿಯಟ್ಟೋವಿನ-ವಿಲಾಪ



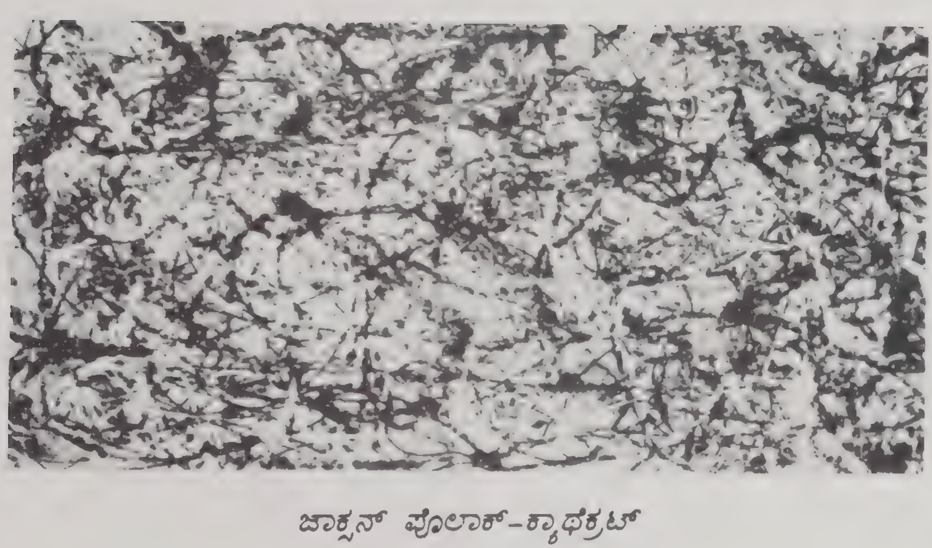
ಡಿ ಚಿರಿಕೋನ-ಆತಂಕ



ಬ್ರಾಕ್-ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರ.

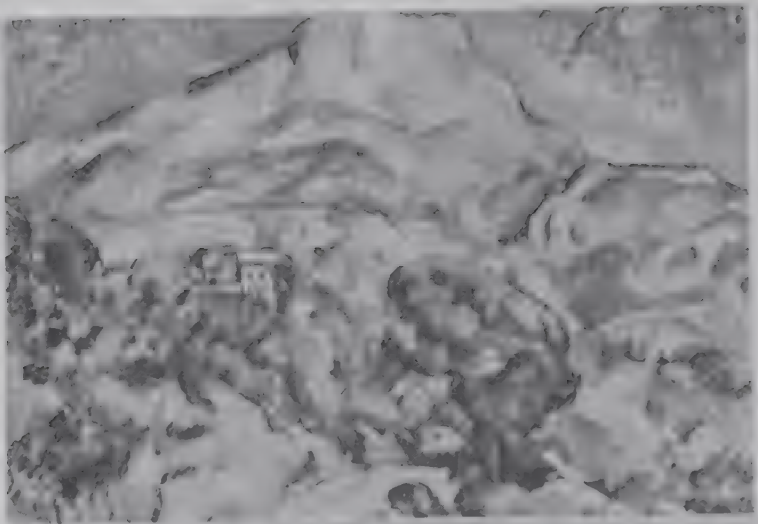


ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ-ಸಿಪ್ರೆಸ್ ಮರಗಳು



ಜಾಕ್ಸನ್ ಪೊಲಾಕ್-ಕ್ಯಾಥೆಕ್ರಟ್

(ಲೇಖನ 51)







○ ಸೆಜಾನ್‌ಮೌಂಟ್ ಸೇಂಟ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯ್,

● ಬಗಾಕ್ ಕೊರಿಯೂ–ಅಲೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ

◐ ಎಂ.ಎಫ್. ಹುಸೇನ್ ಕುದುರೆಗಳು. (ಲೇಖನ 51)



ಮೈಕೇಲ್ ಎಂಜೆಲೋವಿನ ಮನುಷ್ಯನ ಅವನತಿ



ಬಾಟಿ ಚೆಲ್ಲಿಯ ವೀನಸ್ ಜನನ

(ಲೇಖನ 51)



ಸೋಜ ಅವರ ಒಂದು ಕೃತಿ



ಅಮೃತಶೇರ್‌ಗಿಲ್‌ಳ ಶೃಂಗಾರ

(ಲೇಖನ 54)



ಪಣಿಕರ್ ಅವರ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗು



ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ ಅವರ ಸೂರ್ಯ

(ಲೇಖನ 54)

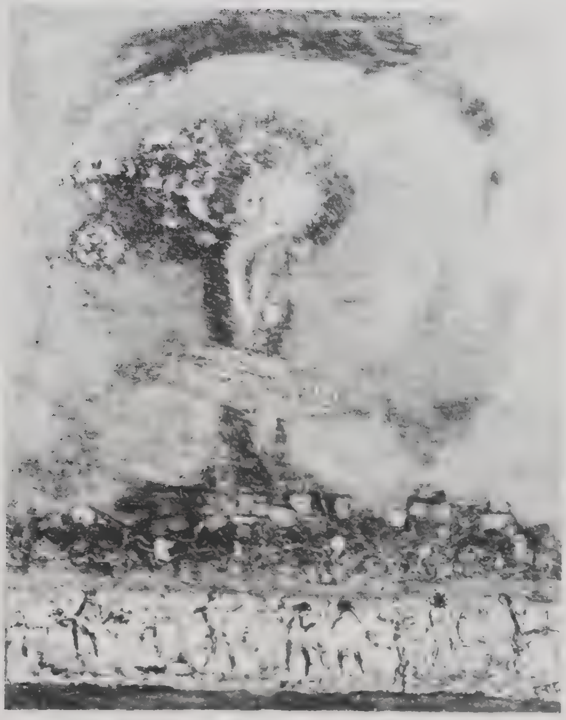


ಪುಷ್ಪಮಾಲ ಅವರ ಆಡೋಲ ಸೆನ್ಸ್



ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಸಾವಿತ್ರಿ

(ಲೇಖನ 56)



ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮರಣ



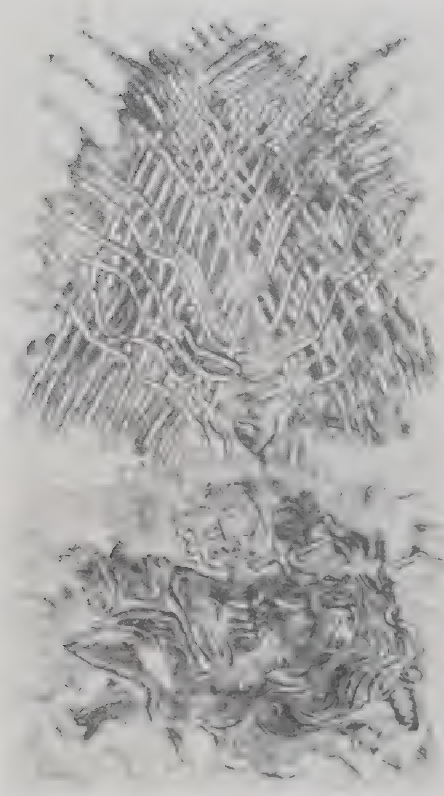
ರುವಾಲೆ ಅವರ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯ (ಲೇಖನ 56)



ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗಡೆ ಅವರ ಮಹಾವೀರ



ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ ಅವರ ಗಗನ ಮಹಲ್ (ಲೇಖನ 56)



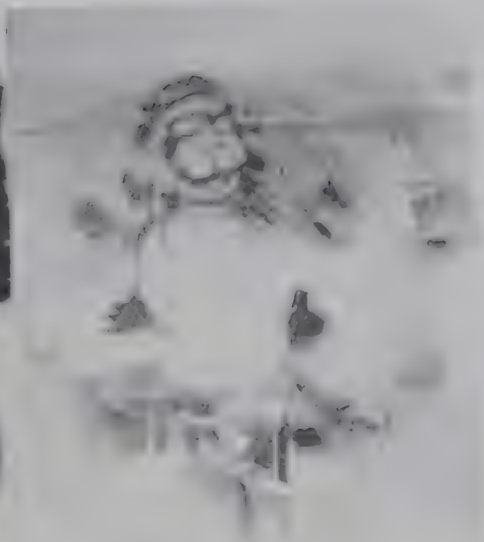
ವಾಸುದೇವ್ ಅವರ ವೃಕ್ಷ



ಅರ್ನಾವಾಜ್ ಒಂದು ಚಿತ್ರ (ಲೇಖನ 56)



ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್



ವಿ.ಜಿ. ಸಿಂಧೂರ್



ಎಸ್. ಧನಲಕ್ಷ್ಮಿ ಅವರುಗಳು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು (ಲೇಖನ 56)



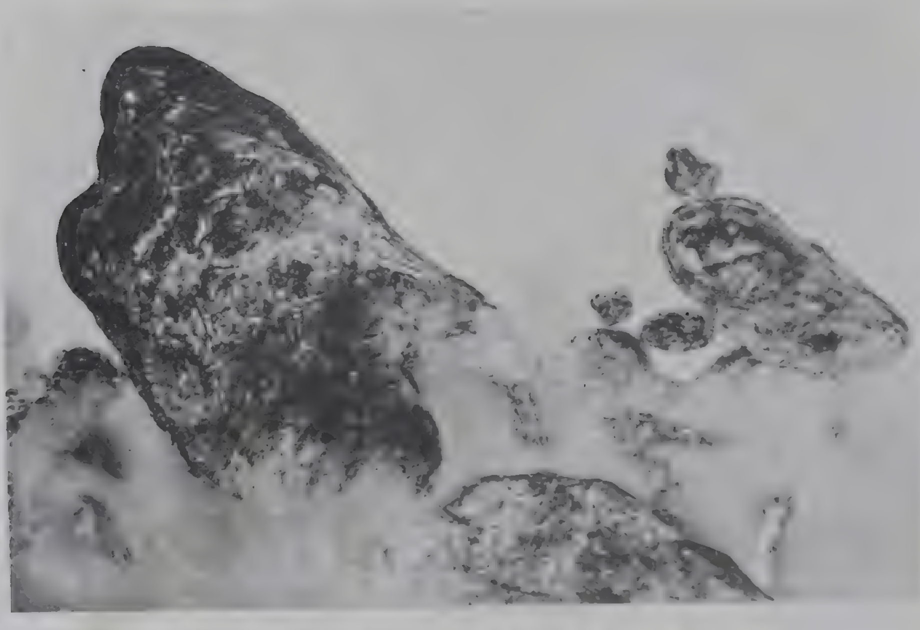
ಜೆ.ಎಸ್. ಖಂಡೇರಾವ್ ಅವರ ಇರುಳಿನಲ್ಲಿ ಕಿಟಕಿಯ ಮೂಲಕ



ಯೂಸೆಫ್ ಅರಕ್ಕಲ್ ಅವರ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ (ಲೇಖನ 56)



ಚಂದ್ರನಾಥ ಆಚಾರ್ಯರ ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರ



ಜೆ.ಎಂ.ಎಸ್. ಮಣಿ ಅವರ ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯ (ಲೇಖನ 56)



ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ ಅವರ ಗುಲಬರ್ಗದ ದೃಶ್ಯ



ಎಸ್. ರಾಜಶೇಖರ ಅವರ ಅಗ್ನಿ (ಲೇಖನ 61)



ಮಕ್ಕಳು ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು (ಲೇಖನ 67)

ಭಾಷಾಂತರದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲಕೃತಿಯ ಸತ್ವ ಬರುವುದು ಕಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನೇಕರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ. ಎರಡರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸಂವಹನವೇ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಂವಹನ, ಸಂವಾದಗಳಿಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಯೋಜನಿಕ ಸ್ವರೂಪ ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಹೃದಯನ ಜೊತೆ ಸಮಾನ ನೆಲೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ತಾಗಿಸುವ ಒಂದೆರಡು ಪದಗಳೊ, ರಚನಾವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೋ, ಲಯವೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭಾಸಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತದೆ.ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ (clarity) ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಿರುವ ಹಾಗೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಭಾಷಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮ ವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯೊಳಗಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳಿರಬಹುದು, ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅರ್ಥಗಳು ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಹೊಸ ಶಬ್ದಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಕಡಿಮೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲ; ಅವು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದ ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಾವು ಕೊಲಾಜ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಾಗದದ ಚೂರುಗಳು, ವಸ್ತುಗಳ ಚೂರುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಮಾರ್ಗವಿದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮಿತಿಗಳಿವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ ಪರಸ್ಪರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಉಳಿದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ತ ಅರ್ಥವೂ ಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲೇ ಮೈದಾಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಭಾಷೆಯೊಂದೇ ಅದರ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅದು 'ಧ್ವನಿ' ಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯವ್ಯಾಪಾರದ ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳು ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ (verbal Expression) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ, ಅಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ (Nonslerbal Expression) ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮವನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ದೂರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಎರಡನೆಯದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಪಯೋಗಿ. ಮೂರನೆಯದು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ. ಈ ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕವಿ ಹೇಳುವಾಗ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅನುಭವಗಳು ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗೆ ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಅವನು ಮೂರ್ತಪ್ರಪಂಚದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಇಮೇಜ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಇಮೇಜ್' ಶಬ್ದವನ್ನು 'ಪ್ರತಿಮೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿಯು ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆ (poetic image) ಕೂಡಾ. ಅದು ಕವಿಯ ಭಾವಾನುಭವಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ

ಉದ್ದೇಶದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯೊಬ್ಬನ ಉದ್ದೇಶ ಕಲಾವಿದನಂತೆ 'ಚಿತ್ರ'ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಪರಿಚಯ ನಮಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿಘಂಟನ್ನು ತೆಗೆದುನೋಡಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆ ಅದರ ರೂಪನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ನಿಘಂಟು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ, ಲೇಖನ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದ' ಸಿಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ನಡುವಿನ ಭೇದವನ್ನು ಲೆಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ 'ಲೆ ಆಕೂನ್' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತದಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಮ್ಯ ಕಲೆ. ಚಿತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಗಮ್ಯ ಕಲೆ. ಒಂದರ ಮುಂದೊಂದರಂತೆ ಸಂಚಲನದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಮುಂದಿನದನ್ನು ನಾವು ಉಚ್ಚರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ನಿಶ್ಚಲ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದೊಂದೇ ಅವಯವಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಶ್ಚಲ ವಸ್ತುವಿನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ರಮಣೀಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದೋ ಅಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ "ಒಂದು ಚಿತ್ರ ನೂರು ವಾಕ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು" ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಓದುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ ಇರುವುದು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ, ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಹೊರತು ಓದುವುದಕ್ಕಲ್ಲ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸವಿಯುವುದಕ್ಕೆ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೂ ಶಕ್ತಿ ಬೇಕು, ಸಿದ್ಧತೆ ಬೇಕು. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಹೊದಿಕೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಅದರ ಒಳಹೊಕ್ಕು ಅಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭಾವವನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಚುರುಕು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಅರಿಯಲು ಹೇಗೆ ಭಾಷೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು, ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅರಿಯದವರು 'ಇದೆಂತಹ ಚಿತ್ರ, ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಇದು ಚಿತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಉದ್ಗಾರವಾಗದೇ ನಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದೀತು. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹುಜನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಕೆಲವೇ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೂ ಘರ್ಷಣೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವೀಕ್ಷಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಆ ಕೃತಿ ಅವನನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗದಿಂದ ನರಳುವವರಿಗೇ ಒಂದು ಕಾಲೋನಿಯಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲೋನಿಗಾಗಿಯೇ ಪುಟ್ಟ ಚರ್ಚೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಾರ ಗ್ರೂನವಾಲ್ಡ್ ಆ ಚರ್ಚಿನ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಚಿತ್ರ ಬರೆದು "ಕ್ರಿಸ್ತ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕಷ್ಟವನ್ನು ತಾನೇ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡ" ಎಂಬ ಕ್ರಿಸ್ತ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಗೂ ದಿನವೂ ಆ ಚರ್ಚ್‌ಗೆ ಬರುವ ಭಕ್ತರ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವನು ಆ ಕ್ರಿಸ್ತನನ್ನು ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ಆ ಚಿತ್ರ ಅಲ್ಲಿನ ಭಕ್ತರಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರಿಯವಾಯ್ತು. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಇತರ ಭಕ್ತರಿಗೆ ಅದು ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕ್ರಿಸ್ತನನ್ನು ರೋಗಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ವೀಕ್ಷಕರು ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವರನ್ನು ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ, ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಪಾತ್ರ, ಗತಿ ಮತ್ತು ಲಹರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಯಂಸೃಷ್ಟಿತ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದು ಅರಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಅರಳಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಒಂದು ಸಂಗೀತರಚನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಕಾಸಪಥವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಧರ್ಮದಿಂದ ಕೂಡಿ ತನ್ನದೇ ಆದ 'ತರ್ಕನಿಯಮ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತರ್ಕನಿಯಮವು ನಮ್ಮ ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯ ಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ತರ್ಕನಿಯಮವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವುದಕ್ಕೆ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾದ ಹಲವಾರು ಮಾರ್ಗಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಸಹಸ್ರಾರು, ಲಕ್ಷಾಂತರ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡಿ ಜನತೆಗೆ ತಲುಪಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಸೌಲಭ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ನಿಖರತೆ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಲ್ಲ. ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಮುದ್ರಿಸಿ, ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ, ಅದರ ಮೈವಳಿಕೆಗಳನ್ನು (Texture), ಅದರ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಂತೂ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನರಿಂದ ದೂರವೇ ಇದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ. ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಅವರ 'ಥೀಸಿಸ್ ಆನ್ ದಿ ಫಿಲಾಸಫಿ ಆಫ್ ಹಿಸ್ಟರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಪಾಲ್‌ಕ್ಲೀಯ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ವಿವರಣೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಎಂಜೆಲಸ್ ನೋವಸ್' ಎನ್ನುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯುಳ್ಳ ಪಾಲ್‌ಕ್ಲೀಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ, ವಿಚಿತ್ರವಾದ ದೇವತೆಯೊಂದರ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಲೇಖಕ ಎರ್ನ್ಸ್ಟ್ ಫಿಶರ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ಲೀಯ ಈ ದೇವತೆಯೇ ಲೇಖಕರಾದ ಜೇಮ್ಸ್ ಜೋಯ್ಸ್, ಮಾರ್ಸಲ್ ಪ್ರಾಸ್ಟ್, ಕಾಫ್ಕಾ ಇಲಿಯಡ್ ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರ ಕೂರ್ಬೆ ತನ್ನ ರಿಯಲಿಸಂ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಂದು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಅಂದರೆ 1856ರಲ್ಲಿ ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗುಸ್ತಾವ್ ಫಾಬೇನ 'ಮದಾಂ ಬಾವರಿ' ಕಾದಂಬರಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಿಯಲಿಸಂ ಚಳವಳಿಯ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಬೀಸಿತು. ರಿಲ್ಕ್ ಎನ್ನುವ ಜರ್ಮನಿಯ ಕವಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವನ 'ಡ್ಯುಯುನೋ ಎಲಿಜೀಸ್' ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಿತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ವಿ.ಸೀ.ಯವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ನಂದಲಾಲ ಬೋಸರ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು, ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ 'ಮಾತೆ-ಮೇರಿ-ಮಗು-ಏಸು' ಎಂಬ ಕವನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕೆಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಚಳವಳಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಚಳವಳಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಳವಳಿಗಳಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಫ್ಯೂಚರಿಸಂನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವರ್ಟಿಸಿಸಂ ಚಳವಳಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ದಾದಾಯಿಸಂ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ, ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ, ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಳವಳಿಗಳಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಹಿತಿಗಳೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಚಳವಳಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಫ್ಯೂಚರಿಸಂನ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದು ಇಟಲಿಯ ಕವಿ ಮಾರಿನೆಟ್ಟಿ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾಚಳವಳಿ ಸರ್‌ರಿಯಲಿಸಂನ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದು ಕವಿ ಆಂದ್ರೆ ಬ್ರೆಟನ್.

ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದರೂ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಸಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ; ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ರೀತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಅದು ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

(ಬೀದರ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ)

ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧ

ಕೆ. ರವಿಕುಮಾರ್ ಕಾಶಿ

ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲ. ಘಟನೆಯ, ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆ ಘಟನೆಯೊಂದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬದಲಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಯುದ್ಧದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಕಲೆ ಹೇಗೆ ತಿರುಚಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಯುದ್ಧವನ್ನು ಅಸಂಖ್ಯ ಮುಗ್ಧ ಜನರ ಸಾವು ನೋವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಬರ್ಬರತೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪ ನಿವೃತ್ತಿ ಸಾಕು. ಯುದ್ಧವನ್ನು ದೇಶಭಕ್ತಿಯ ಹೆಸರಲ್ಲೋ, ಇನ್ನಾವುದೋ ಉತ್ತುಂಗ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ತತ್ವದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೂ ಕೊಲ್ಲುವಿಕೆಯೇ ಯುದ್ಧದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟಿದ್ದೂ ಅನಾದಿಯಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗಿನ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಗೇಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಯುದ್ಧವು ವೈಭವೀಕೃತವಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದು ಕ್ರೌರ್ಯವಾಗಿ ತುಚ್ಛವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತೋ ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ವೀರರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕ್ರೌರ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಪರವಾದ ಜನರ ಮೇಲೆ ಇತರ ಜನಾಂಗದವರಿಂದ ನಡೆದ ಆಕ್ರಮಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಕಡೆಗಾಗಿ ವೀರಾವೇಶದಲ್ಲಿ

5ನೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾಮೇಳ ಸ್ಮರಣಸಂಚಿಕೆ 1988

ಹೋರಾಡಿ ಮಡಿದ ಹುತಾತ್ಮರ ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಜನ ಜಂಗುಳಿಯ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ಈಡುಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಅದರ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಬರ್ಬರತೆಯೊಂದಿಗೆ ತೋರಿದ ಕಲಾವಿದನೆಂದರೆ ಗೋಯ. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಫ್ರೆಂಚರಿಂದ ತನ್ನ ಸ್ಪೇನಿನ ಜನರಿಗಾದ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ಸಂಗಾತಿಯಾಗುವ ಕ್ರೌರ್ಯದ ನೇರ, ಸರಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣವಿದೆ. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಗೋಯಾನಿಗೆ ಫ್ರೆಂಚರು ಕ್ರಾಂತಿಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ತನ್ನ ನಾಡಿಗೂ ತಂದಾರೆಂಬ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇತ್ತೇನೋ. ಆದರೆ ಸ್ಪೇನಿನ ದೇಶಭಕ್ತರ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಬರ್ಬರತೆಯು ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಕುಸಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪೇನರ ಕಗ್ಗೊಲೆ ನಡೆಸುವಾಗ ಕ್ರಾಂತಿಪರ ಫ್ರೆಂಚರು ಯಾವ ಭೇದವನ್ನೂ ಎಣಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಗೋಯಾನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯೆಂಬುದು ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ವೀಕ್ಷಕನು ಬರ್ಬರತೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸಬಲ್ಲನಾದರೂ ಅದು ಆತನ ನೇರ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇಕೋ ಈ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅಪರಾಧವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನೀಚತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಮನೆ ಬಾಗಿಲ ಮುಂದೆ ಬಿದ್ದ ಹೆಣವೊಂದು ದೂರದಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಆಗುವ ಸಾವಿರಾರು ಸಾವುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ, ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಂತೆ ಯುದ್ಧದ ಬರ್ಬರತೆ, ಹತ್ಯೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದಿಂದ ನುಚ್ಚುನೂರಾಗುವ ಜಗತ್ತು, ಕಲಾವಿದನ ಕಂಗಳಿಂದ ಕಂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜಗತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ನವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಒಡನೆಯೂ ನಿರಂತರ ಇರುವ ದುಃಸ್ವಪ್ನದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಿಕಾಸೋನ 'ಗೆರ್ನಿಕಾ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಾಗುವ, ಚಿತೆಯೇರುವ ಜಗತ್ತು ನಮ್ಮದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ, ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ನಂಬುಗೆಗಳು, ಮಾನವೀಯತೆ ನಮ್ಮದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಾವಾಗದೆ, ವಿವೇಕಪೂರ್ಣ ಜಗತ್ತಿನ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ವಿನಾಶದ ಭಾವವನ್ನು ಪಿಕಾಸೋ ತನ್ನ 'ಗೆರ್ನಿಕಾ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳಿವು :

"ಗೆರ್ನಿಕಾ ಒಂದು ಮನಸ್ಸಂಬಂಧವಾದ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಲೇ ಅದು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪಿಕಾಸೋ ನೈಜಘಟನೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಗರವಿಲ್ಲ, ಏರೋಪ್ಲೇನುಗಳಿಲ್ಲ, ಯಾವ ಬಾಂಬಿನ ಸಿಡಿತವೂ ಇಲ್ಲ, ಯಾವಾಗ ಯಾವ ವರ್ಷ ಯಾವ ದಿನ ನಡೆಯಿತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ಅದು ಸ್ಪೇನಿನ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಹ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಟೀಕಿಸಲು ಶತ್ರುಗಳಿಲ್ಲ; ವೀರಾವೇಶದ ವೀರರಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟಿದ್ದೂ ಈ ಕೃತಿಯೊಂದು ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮತ್ತು ಇದರ ಇತಿಹಾಸ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದವರೂ ಸಹ ಇದನ್ನೇ ಭಾವಿಸಬಲ್ಲರು. ಹಾಗಾದರೆ ಇದರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಅದು ಅಲ್ಲಿನ ದೈಹಿಕಾಕಾರಗಳಿಗೆ, ಕೈಗಳಿಗೆ, ಕಾಲಿನ ಪಾದಗಳಿಗೆ, ಕುದುರೆಯ ನಾಲಿಗೆಗೆ, ತಾಯಿಯ ಮೊಲೆಗಳಿಗೆ ಆಗಿರುವ ವಿಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನೈಜಘಟನೆ ನಡೆಯುವಾಗ ದೇಹಕ್ಕೆ ಏನಾಯಿತೆಂಬುದರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ನೋವಿನ ಅನುಭವ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನೋವೆಂಬುದು ದೇಹದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ."

ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅವಿವೇಕದ, ಕಗ್ಗೊಲೆಯ, ಅಂಗಚ್ಛೇದದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ ನಾವು ದೂರದ ದುರಂತವೊಂದರ ವೀಕ್ಷಕರಾಗದೆ, ಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತೇವೆ.

ಸಾಲ್ವಡೇರ್ ಡಾಲಿ ತನ್ನ "ಅಂತರ್ಯುದ್ಧದ ಮುನ್ಸೂಚನೆ" ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಂತಹುದೇ ದುಃಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ನಮ್ಮನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ತಟ್ಟಬಲ್ಲ ಸಂಕೇತದೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆತ "ಬೇಯಿಸಿದ ಬಟಾಟೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಮೃದು ರಚನೆ " ಎಂಬ ವಿಚಿತ್ರ ಹೆಸರನ್ನೂ ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮೊದಲ ನಾಮಕರಣದಿಂದ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗಳು ಡಾಲಿಯ ದೇಶವಾದ ಬೆಳ್ಮುಗಿಲುಳ್ಳ, ನೀಲ ಬಾನು, ಕೆಂಚು ನೆಲ, ಅಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಕಾಳು, ಕಸ, ಮಲಗಿದ ದೇಹ, ಅದು ಹಿಡಿದ ಅರ್ಧಕಾಯ

ಮೊದಲಾದ ಮಾನವನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅವಯವಗಳನ್ನು, ಅವಾಸ್ತವಿಕವೂ ಭೀತಿಕಾರಕವೂ ಆಗಿ ತೋರಿಸಿರುವ ವಿಕೃತಿಗಳು. ಮಾನವನ ಕಾಲ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಹರಿದು, ಚಿಟುಕಿ ನಾಶಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಘೋರ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಬೆಕ್‌ಮ್ಯಾನ್‌ನಂಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿಗಳೂ ಸಹ ಇಂಥದೇ ಭಾವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ.

ರಷ್ಯಾದ ಕಲಾವಿದ ವ್ಯಾಸಿಲಿ ವೆರೆಷಾಗಿನ್‌ನ (Vasily Vereshchagin) 'Apothesis of War' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ದಾರುಣ ಪರಿಣಾಮವು ತುಂಬ ಭೀಕರವಾಗಿ, ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮಾನವ ತಲೆಬುರುಡೆಗಳ ಎತ್ತರದ ರಾಶಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೂತುಣ್ಣುವ ಕಾಗೆಗಳು, ಹಾರುವ ಹದ್ದು, ಸುತ್ತ ಬರಡು, ಬಯಲು, ಬಿಸಿಲು. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ವಿನಾಶಸ್ಥಿತಿಯ ಈ ಮನ ಮಿಡಿಯುವ ಪ್ರತಿಮೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರಾದ ಸೋಮನಾಥ ಹೋರೆಯವರ "ಗಾಯಗಳು" ಮಾಲಿಕೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಹ ಯುದ್ಧದ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದದ್ದು. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆವ ಎಲ್ಲ ಅನ್ಯಾಯ ಅಕೃತ್ಯಗಳ ಬಿಂಬವಾಗಿ 'ಗಾಯಗಳು' ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಬಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಬಿಂಬಗಳಿವೆ.

ಮೊದಲು ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ನಂತರ ಪೇಪರನ್ನು ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವ ತಂತ್ರದ ಈ ಉಬ್ಬುತಗ್ಗುಗಳ ಮೇಲ್ಮೈಯು ನೋಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಜೀವವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ತೂರಿಹೋದ ಗುಂಡಿನಿಂದ ಝೂಲುಝೂಲಾದ, ಚಾಕುವಿನಿಂದ ಇರಿದು ತೆರೆದ, ಬಾಯ್‌ನೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ತಿವಿದ, ಭಾರದ ಸುತ್ತಿಗೆಗಳಿಂದ ಬಡಿದ, ಸಿಡಿದ ಬಾಂಬಿನ ತುಂಡುಗಳಿಂದಾದ ಗಾಯದಿಂದ ಒಸರುವ ರಕ್ತ, ಕೀವುಗಳ ಚಿತ್ರ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್‌ರವರ ಸುಡಾವೆ ಮಣ್ಣಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದುಷ್ಕರ್ಮದ ತೆವಲಿನ ಪೂರೈಕೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನೇ ಗಣೆಯಾಗಿಸುವ, ಗುರಿಯಾಗಿಸುವ ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಮನುಷ್ಯನ ನಶ್ವರತೆಯು ವೈರುಧ್ಯವನ್ನೂ ತೋರುತ್ತಾಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶವಿರಬಹುದು, ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನಾವುದೇ ಭಾಗವಿರಬಹುದು. ತನ್ನ ಅಮಾನವೀಯ ಜಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಿ ಪದಕಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕುಪ್ಪಳಿಸುವವ ನೋವಿನೆದುರು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಜೋಲುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾರೆ.

ಜಗದ್ವಿನಾಶದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ, ಅಣುಸಮರದ ಭೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಮಗೆ ಎಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಇಂಥ, ಯುದ್ಧದ ವೈಭವೀಕೃತ ಸಿಹಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ, ಯುದ್ಧದ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಬರ್ಬರತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ, ಯುದ್ಧ ಎಂಬ ವ್ರಣವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಜನರಲ್ಲಿ ನಾವೆಂಥ ಅವಿವೇಕದೆಡೆ, ವಿನಾಶದೆಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಬೇಕಾಗಿವೆ.

ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು

ಕೆ. ರವಿಕುಮಾರ್ ಕಾಶಿ

ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮುಂದೆ ಕೂತಿರುವ ಶ್ರೀಮಂತ ದಂಪತಿಗಳಾದ ರಾಬರ್ಟ್ ಎಂಡ್ರೂಸ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಮಡದಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ಚಿತ್ರ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಚಿತ್ರಕಾರ ಥಾಮಸ್ ಗೇನ್ಸ್‌ಬರೋನದ್ದು. ಯೂರೋಪಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಎಲ್ಲ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಲಾವಿದನ ಈ ಚಿತ್ರವು ನಮಗೆ ನೋಡಲು ದೊರೆಯುವ ಸಹಸ್ರಾರು ಹಳೆಯಕಾಲದ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು-ಗಿರಾಕಿಯಿಂದ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟ, ಅವನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲು ಬಿಡಿಸಿದಂಥಾದ್ದು. ಇಂದು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗವಿಲ್ಲದ (ರೂಢಿಗತ ಮಾನದಂಡದಲ್ಲಿ), ಇವರನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಏನು ಮಾಡುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದರೂ, ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲಂತಹ ಯೋಗ್ಯತೆ ಹೊಂದಿವೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಕಮ್ಮಿಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಹಳೆಕಾಲದ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಹೇಳಿಕೆ ಪಡೆಯುವಂತಹ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಇಂದು ಯಾಕೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯ ಕಲೆ ಹೀಗೆ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯ, ತಂತ್ರ, ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ಮೊದಲಾದ ತತ್ಸಂಬಂಧಿ ಆಯಾಮಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ತುಂಬ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದುದು.

'ಆಕಾರ' ಬೆಂಗಳೂರು, 1991

ಬೈಜೈಂಟೈನ್ ಚಿತ್ರಕಾರರ ವಸ್ತು-ದೇವರು ಮತ್ತು ಅವನ ಸಿಂಹಾಸನಗಳು ಹಾಗೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದವು. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ವಸ್ತು ಮಾನವನಾಗಿದ್ದ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ದೈವಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಮಾನವರಂತೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಆಕಾರ, ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ಕರಗತವಾಗಿದ್ದವು, ಹೃದ್ಗತವಾಗಿದ್ದುವು. ಮನುಷ್ಯರೂಪದ ವಿವಿಧತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಮೋಘ ವೈಭವ ಇವುಗಳು ಅವನ ಕಣ್ಣನ್ನೂ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ತುಂಬಿಬಿಟ್ಟವು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ನಂತರದ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯರೀತಿಯ ಮಾನವೀಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷುವಾಗಿ, ಸನ್ಯಾಸಿಯಾಗಿ, ಯೋಧನಾಗಿ, ಯಾಚಕನಾಗಿ, ಅಪ್ಸರೆಯಾಗಿ, ಸೂಳೆಯಾಗಿ, ರಾಜನಾಗಿ, ರಾಣಿಯಾಗಿ, ಮಕ್ಕಳಾಗಿ ದೊರೆತ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿವೆ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕಳಕಳಿಯ ಪಾತ್ರರು ನಟರಾಗಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಅವರು ಜೀವಿಸಿದ ದೃಶ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಗಳು ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದು, ಬಹುತೇಕ ಒಳಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂಥದಾಗುತಿತ್ತು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಭೂದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿನಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಮೊದಲೇ ಸಣ್ಣ ಅಂಕನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡೋ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಶೇಷ ಹಾಗೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯದ ಕಿರುಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಿರುಗಾತ್ರದ ಮೇಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನೆಳಲು ಬೆಳಕಿನ ವಿವರಗಳು ಸಮನಾಗಿ, ದೃಕ್‌ದರ್ಶನದ ಆಯಾಮಗಳು ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರೀತಿಯದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರೂಪಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಭೂದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವರು ಎಂಥಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವರು ಎಂಥ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಲು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊಗಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಬಹಳವಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು, ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಅದು ಮುಂದೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿಗೆ

ಬಂದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಲಾವಿದರಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಸಿದರು.

ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಆ ಕಾಲದ ತೀರ ಸಾಧಾರಣ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು ; ಮತ್ತು ಇಂದಿನಂತಲ್ಲದೆ–ಅಂದು, ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯು ಕಲಾಕಾರನ ವೃತ್ತಿಯು ಗೌರವಯುತವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಇಂದು ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನಕಾರನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಯಾರೂ ಗೌರವದಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಭೂದೃಶ್ಯ ರಚನೆ, ಒಳಾಂಗಣ ಸೌಂದರ್ಯಕಾರನ ವೃತ್ತಿಗಳ ತರಹ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಶ್ರೀಮಂತರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟವೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಸಂಪರ್ಕಗಳು ಅವನ ಚಿತ್ರರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಶೇಷ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನಕಾರನನ್ನು ಯಾರೂ ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾನವೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶೀಲವನ್ನು, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಆತನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು.

ಕಾಸಿದ್ದವರು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲೂ ಆ ಮನೆತನದ ಸದಸ್ಯರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಖಾಸಗಿ ಸಂಗ್ರಹವೊಂದು ಇರುತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಆ ಮನೆತನದ ರೀತಿನೀತಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹಲವು ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರವಿರುವ ಮನೆಯೆಂಬುದು ಆ ಕುಟುಂಬವು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಮೇಲಾಡಳಿತದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ; ಗಂಭೀರ, ಪಕ್ವವಾದ ವೃದ್ಧರ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಮನೆಗಳು ಆ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯ ಅರಿವಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಅಂಥ ಸಂಸಾರದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತನ್ನ ಸರದಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ಈ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ. ಅವನೇ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಾಧಿಯಾಗುವ ಸಂಭವದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಂತೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹಳ ದುಬಾರಿ ಹಾಗೂ ಅಪಾರ ಶ್ರಮ, ಸಮಯವನ್ನು ಬೇಡುವ ಸಂಗತಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಷ್ಟಗಳೇಳುತ್ತಿತ್ತು.

ರಚಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದಷ್ಟೆ, ಕಾರಣಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ರಾಜರು ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮುಖಪರಿಚಯ ತಿಳಿಯಲೆಂದು ತಮ್ಮ ಭಾವಚಿತ್ರ

ಬರೆಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಗ್ಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಗೌರವಾರ್ಥವಾಗಿಯೋ; ಯುವರಾಜರ, ಯುವರಾಣಿಯರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾತುಕತೆಯ ಮುನ್ನ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿಯೋ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಖಾಸಗಿ ಭಾವಚಿತ್ರ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯವು ಮನೆತನದ ತಲೆಮಾರಿನ ದಾಖಲೆಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಡಾಗೆರೋ ಟೈಪ್‌ಗಳನ್ನು (ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಮೊದಲ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಈ ಹೆಸರು) ಸಂಬಂಧಿಕರ ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಇತ್ತು. ಇಂದು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕರಿಗಿರುವ ಕೆಲಸದ ಭರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿದ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ತರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಮೊದಲು, ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ಮಾಡಲು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು.

ಭಾವಚಿತ್ರರಚನೆ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಎಂದೂ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇತರ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರರಚನೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಖಾಸಗಿ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವಾದರೂ, ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಲೇ ಚಿತ್ರ ಪೂರ್ಣವಾದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಟೀಕೆಗೆ ತೆರೆದಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದು ಕಲಾವಿದನ ಏಕೈಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ; ಜನರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವ ಗಾಯಕನಂತೆ, ನಟಿಸುವ ನಟನಂತೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರಗಳೊಂದಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೂ ಸೆಣಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುವೇ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಥಮ ಟೀಕಾಕಾರನೂ, ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆಗುವ ಸಂಗತಿ ಬಹಳ ಸಂಕಟಕ್ಕೀಡುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿರುವ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕು, ಸಂತೋಷಪಡಿಸಬೇಕು.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಜಾಗವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಹಳ ಜನ ಬಂದು ಸೇರುವ ಜಾಗವಾಗಿದ್ದು, ಕಲಾವಿದ ಸಹ ಎಲ್ಲರ ಮುಂದೆ

ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಾರ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವಾಗ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರು ರೂಪದರ್ಶಿಯು ನಿದ್ದೆಮಾಡದಂತೆ, ಬೇಸರಪಡದಂತೆ ಹರಟೆ ನಗೆ ಚಾಟಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರಬರುತ್ತಾ ಕಲಾವಿದ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತುಂಬಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಡೆಸುವಾಗ ಕೂಡ ರೂಪದರ್ಶಿಯೊಂದಿಗೆ ಹರಟುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡ.

ಇದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಭಾವಚಿತ್ರಣವೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಣದಂತಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಇರುವ ರೂಪದರ್ಶಿಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡಂತೆ ನೆಳಲು ಬೆಳಕು ತುಂಬಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಲ್ಲ ಅಥವಾ ನಿಗದಿತ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮನುಷ್ಯರೂಪದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರಣವು ಅಲ್ಲ. ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಹೋಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾವಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಬಾಹ್ಯದ ರೂಪುರೇಷೆ, ವಸ್ತುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅವನ ಒಟ್ಟಾರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಶೀಲದ ಪಡಿಮೂಡಬೇಕು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಚಿತ್ರ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿ ದಾಖಲಿಸಿದ ಅಂಕನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ತನ್ನ ರೆಪ್ಪೆ ತೆಗೆದು ಮುಚ್ಚುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಭಾವದ, ನೆಳಲು ಬೆಳಕಿನ, ವರ್ಣದ ಹಂಚಿಕೆಯನ್ನಷ್ಟನ್ನೇ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ರೂಪದರ್ಶಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಹ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ, ಅವನೊಂದಿಗೆ ಪಡೆದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿನ ಅವನ ಶೀಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದ ಅಥವಾ ನಿಗದಿತ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಯಷ್ಟೇ ಇರದೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನೇ ಹಿಡಿದಿಡುವ, ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವ ಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಕಂಪದ, ಸಹ ಅನುಭೂತಿಯ ಸ್ಥಿತಿ ಲಭಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಅವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಾಗದು. ಈ ಅವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆಂಬದು

ವಿಸ್ಮಯದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಇದಿಲ್ಲದೇ ಕಲಾವಿದ ಎಷ್ಟೇ ಕುಶಲಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ತರಲಾರ.

ಈ ಸಹ ಅನುಭೂತಿಯ ಅವಸ್ಥೆ ಮಾನಸಿಕ ಸನಿಹತೆಗೂ ಕಲಾವಿದ ರೂಪದರ್ಶಿಯಿಂದ ನಿಂತಿರುವ ದೈಹಿಕ ದೂರದ ಅಂತರಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಅಂತರದ ಗುಣವೇ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಇತರ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚು ಅಥವಾ ಕಮ್ಮಿ ಆದಂತೆ ಭಾವಚಿತ್ರದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾವಚಿತ್ರದ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಬಹಿರಂಗ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಅಂತಃಶ್ಚೇತನಗಳು ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಕಲಾವಿದ ನಾಲ್ಕು ಅಡಿಗಿಂತ ಕಮ್ಮಿ ಅಥವಾ ಎಂಟು ಒಂಬತ್ತು ಅಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಇದನ್ನು ಗಳಿಸುವುದು ಕಠಿಣ. ಈ ಅಂತರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಲ್ಲ. ರೂಪದರ್ಶಿಗೆ ಅಥವಾ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಮೂರು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ನಾವು ಯಾವ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತೇವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಯಾವ ಆಯಾಮ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಈ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಘಟಕ ನಮ್ಮ ದೇಹವೇ ಆಗಿದೆ.

ಹದಿಮೂರು ಅಡಿಗಳ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಹದ ಎತ್ತರದ ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರಮಾಣದ ದೂರದಿಂದ ರೂಪವು ಒಂದೇ ಪೂರ್ಣ ಘಟಕದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ರೂಪದ ಉಬ್ಬುತಗ್ಗುಗಳು, ಮತ್ತಿತರ ವಿವರಗಳು ನಮ್ಮ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಗದೆ ಕೇವಲ ರೂಪದ ಹೊರ ರೇಖೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅಂಗಲಿಂಗಭಾಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರಿವಷ್ಟೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾವು ಮುಂದೆ ಇರುವವನನ್ನು ರಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಇಟ್ಟ ಆಕಾರವೆಂಬಂತೆ, ತಣ್ಣಗೆ, ನಮಗೆ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿರದಂತೆ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಹತ್ತಿರ

ಸರಿದು ನೋಡುವಾಗ ರೂಪದ ಗಾತ್ರ, ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಚಹರೆ ಮುಂತಾದವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ದೂರದಲ್ಲಿ ಕೂತು ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಭೂದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿನ ಮರವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವಂತೆಯೋ ಅಥವಾ ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ನೋಡುವಂತೆಯೋ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರ, ಭಾವನೆಗಳು ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಬಾಧಿಸದು. ಯಾವುದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೇ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಆದಷ್ಟು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಈ ಅಂತರದಿಂದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲಕರ. ಆದರೆ ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಮೈಕೆಲಾಂಜಲೋ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಚಿತ್ರವು ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಸೋಕುವಷ್ಟು ಸನಿಹದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದೆ.

ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಎಂಟು ಅಡಿ ದೂರವು ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಬಹು ಅನುಕೂಲಕಾರಿಯಾದುದು. ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಅಗಲ, ದಪ್ಪ, ಘನತೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೇ ಮುಂಗಿಡ್ಡಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದು. ನಾವು ಸಾಧಾರಣ ಕುಳಿತು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ತನ್ನಿಂತಾನೇ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಅಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಕಮ್ಮಿ ಅಂತರವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ನಿರಾಸಕ್ತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಮುಂಗಿಡ್ಡಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಅಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಪರ್ಶದೂರದಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಮುಖಚಹರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದೇ ಕಂಡು ಚಿತ್ರವು ಸಪಾಟಾಗಿಬಿಡುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಶದೂರದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ಅಗಾಧವಾಗಿದ್ದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಪರ್ಶದೂರವು ಚಿತ್ರರಚನೆಯ ಅಂತರವಾಗಿರದೆ, ನರವ್ಯೂಹವನ್ನು ಉತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆಗೆ ತರುವ ಅಂತರವಾಗಿದ್ದು, ಮಾನಸಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವರ್ತನೆಗಳಾದ ಮುಷ್ಟಿಯುದ್ಧ, ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಅಂತರವಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ನಡುವಣ ಅಂತರದಷ್ಟೇ ಗಾತ್ರ ಸಹ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಅವುಗಳ ನಿರ್ಧರಿತ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತು, ತಲೆ ಅಥವಾ ಮೊಟ್ಟೆ ಸಹ ನಾವು ನೋಡಲು ರೂಢಿಯಾಗಿರುವ ಗಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಿರಿದಾದಲ್ಲಿ ಅದರರ್ಥವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಗಾತ್ರ, ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಆಘಾತ ನೀಡುವ ಅಂಶವಿದೆ.

ಇಂದು ನಾವು ಕುದುರೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕೈಗಳಂಥ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಗಾತ್ರವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದುದನ್ನು ನೋಡಿ ನೋಡಿ ನಮಗೆ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವುದು ವಸ್ತುವೂ ಅಲ್ಲ , ವಸ್ತುವಿನ ಚಿತ್ರಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದೇ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬೃಹತ್ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣದ ಅರಿವು, ನೈಜವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಆ ಪ್ರತಿಮೆ ನಮಗಿಂತ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಿದೆಯೆಂಬುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪಾರದರ್ಶಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, ಪರದೆಯ ಗಾತ್ರಕ್ಕೊ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಯೋ ಅಥವಾ ಪುಸ್ತಕದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೊ ಕುಗ್ಗಿಸಿಯೋ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೂಲದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ನೋಡುವ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮೂಲದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಮುದ್ರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಗಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ನಾವದನ್ನು ನೋಡುವ ಗಾತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂದು ಇದರಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾವಿದರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಸಹಜ ಗಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ರೂಪವನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಯೋ ಅಥವಾ ರೂಪದರ್ಶಿಗೆ ಬಹಳ

ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತೋ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕ್ಲೋಸ್‌ಅಪ್‌ನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟು ಸನಿಹ ಬಂದಾಗ ಕಲಾವಿದ ಮುಂದೆ ಕೂತವನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೇ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವವುಂಟು.

ರೂಢಿಗತ ಚಿತ್ರಣ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆಯೆಂಬುದು ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಈರ್ವರ ನಡುವಣ ಕದನವಾಗುತ್ತದೆ; ಯಾರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು, ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವರ್ಚಸ್ಸೆಂಬುದು ಆತನ ಸಂಪತ್ತು, ವಯಸ್ಸು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನ–ಮಾನ, ಅವನ ಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ ಮತ್ತು ಇದೆಲ್ಲದರ ಬಗೆಗಿನ ಅವನ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ, ಕಲಾವಿದನ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಆತನು ತನ್ನ ಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿರುವ ನಂಬುಗೆ, ಚಿತ್ರಕಲಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೀರ್ತಿ ಗೌರವಗಳು ಮತ್ತು ಅವನ ಗಿರಾಕಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರ ಮುಂತಾದುವು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ವರ್ಚಸ್ಸು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ವಿಚಲಿತನಾಗದೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾವಚಿತ್ರವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯು ಎಂದಿಗೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅಪಾಯವಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ರಚಿಸಿರುವ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಸಂಭವಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವರ್ಚಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮೂಡಿಸುವಂತೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬಹುದು. ಕಲೆಗಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ನಿರಾಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾದಾಗ ಅವನು ಕೌಶಲ್ಯ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಿಯಾನು. ಆ ಚಿತ್ರ ರೂಪದರ್ಶಿಗೆ ಸಂತೋಷ ತಂದರೂ ಅದು ನಿಶ್ಶಕ್ತ, ಕಳಪೆ ಚಿತ್ರವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯಾಗಿ ಕೂತವರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ, ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನೂ ಬೀರುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಸಾಹುಕಾರರು, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಧನವನ್ನು ಸಹ

ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಏನೇ ಆದರೂ ರೂಪದರ್ಶಿಯಾದವನಿಗೆ ಒಡಿಸದ, ಸರಿಕಾಣದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೇತುಹಾಕುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪದರ್ಶಿಗೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ, ಅಳೆಯುವ ಪ್ರಥಮ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಚಿತ್ರಕಾರ ಕೂಡ ಸಮರ್ಥನಾಗಬಲ್ಲ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಹಿಂದೆ ಅವನನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಒಂದು ವೃತ್ತಿಪರ ಸಂಸ್ಥೆಯಿದ್ದರೆ, ಕೂಟವಿದ್ದರೆ; ಚಿತ್ರಕಾರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಕೆಳಗಿದ್ದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಗಿರಾಕಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಧಕ್ಕೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ; ಚಿತ್ರಕಾರನ ಸ್ಥಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವನಿಂದ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಕುರುಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ವಯಸ್ಸು, ಗ್ರಹಿಕಜ್ಞಾನ ಇವು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೂ ಸಹ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲುಗೈಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ದೆಗಾ'ನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅವನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದನಾದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೇರ ಎದುರಿಸುವ ಪ್ರಮೇಯ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿಂತ ಕೆಳಗಿದ್ದ ನೃತ್ಯಕಾರರು, ಜಾತಿಗಳು ಬಟ್ಟೆ ಒಗೆಯುವ ದೋಬಿ ಮುಂತಾದವರಾದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಬಹುಶಃ ಅವನು ಅವರಿಗೆ ಹಣ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದನಾದ್ದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆ ಏಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಣ ನೀಡಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದಾಗ ಕಲಾವಿದನ-ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಮಧ್ಯೆ ದ್ವಂದ್ವ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅಂಶವು ರೂಪದರ್ಶಿಯ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಅಳಿಸಿಬಿಟ್ಟು, ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೇರಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ರಚಿಸುವ ಸ್ವಂತ ಭಾವಚಿತ್ರ ಒಂದು ಬಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅನನ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳೆಂಬುವು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಮನೋಭಾವ, ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳ ದಾಖಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯಕಲೆಯ ಉಗಮದೊಂದಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ತೀವ್ರ ತರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಹತ್ತಿದ. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಭಾವ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ತನ್ನ ದಾಖಲಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ, ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಛಾಯಾಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಂದಿನಿಂದ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಕಮ್ಮಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ದಿನಗಟ್ಟಲೆ ಕೂತು ಬರೆಯುವ, ಬರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮ, ಸಮಯ, ಉಳಿತಾಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರೂ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದೆಡೆಗೆ ನುಗ್ಗಿದರೂ, ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಬರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಶೋಕಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಮೊದಲ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬಣ್ಣದ ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಕಲಾವಿದ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣತುಂಬುವ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕರು ತೆಗೆದ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಿತ ಭಾವಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಹ ಮುದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಋಣ

Ways of seeing by John Beerger. Painters Eye by Mavrice grosser.

ಕಲಾವಿದರಾವ ಅಕ್ಬರ್ ಪದಮ್‌ಸೀಯವರೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ

ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯ

(ಕಲಾವಿದರ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದ ಸಂಗ್ರಹರೂಪ)

"The happiest person is the one who has brought happiness to everyone" ಇದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯುಗಪುರುಷ ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಾಣಿ. ಈ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ ಧ್ಯೇಯವು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಮಹಾಪುರುಷನು ಅದನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವು ಇಮ್ಮಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಧ್ಯೇಯದ ಇಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಅರಿವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವ ವೃತ್ತಿಯವರಾದರೂ ಜೀವನದ ನಿಜ ದೃಷ್ಟಿಯೇನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮೇಲಿನ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಾಣಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಡಬೇಕು.

ಲಲಿತ ಕಲಾವಿದರಾದ ನಮಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೇ ಜೀವನಧರ್ಮ. ಅದೇ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯೂ ಸಹ. ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಶಾಲ ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಗಲ್ಭ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲ ಕಲೆಯು ಚಿತ್ರಕಲೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟು

ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರ ಮಹಾ ಪರಿಷತ್ತು ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1983

ದೊರಕಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ದೊರಕದೇ ಇರಲು ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಪ್ರಜಾಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಯಂತೆ ಪ್ರಜೆಗಳು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಒಂದು ವರ್ಗದವರ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನಲ್ಲ ಅಥವಾ ಒಂದು ವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿನವರ ಪ್ರಗತಿ ಅಥವಾ ಉತ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆಯೆ? ಅಥವಾ ಸಾಧಿಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದೆಯೇ?- ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ತಿಳಿದು ಈ ಸತ್ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾದ ಅಲ್ಪ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಭಾರತೀಯನ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾದುದು.

ಪ್ರಜೆಗಳ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ಚುನಾಯಿತ ಸರ್ಕಾರವಿದ್ದು ಸಹ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಜೀವನಾವಶ್ಯಕಗಳೆನಿಸಿದ ಅನ್ನ, ಬಟ್ಟೆ, ವಿದ್ಯೆ, ಉದ್ಯೋಗಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಏಕೆ ದೊರಕುತ್ತಿಲ್ಲ? ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬಡತನವೇಕೆ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ? ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಉನ್ನತಿಯನ್ನೇಕೆ ಹೊಂದುತ್ತಿಲ್ಲ? ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ನೀತಿ ಸೌಹಾರ್ದಗಳೇಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ? ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾವು ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯವಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಗೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದ ಸಮಾನ ಹಕ್ಕುಬಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಕರ್ತವ್ಯದ ಹೊಣೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಇವು ಇರುವುವಲ್ಲವೆ? ಕಲಾವಿದನ ಗುಣಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ, ಭಾವನಾನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳು ಇವನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರುಹುಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇವು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಂಪತ್ತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಲ್ಲದು. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಜನತೆಯ ಹಿತಕ್ಕೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸದಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ನಾಡಿಗೇ ನಷ್ಟ. ನಾಡಿಗೆ ನಷ್ಟವಾದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ನಷ್ಟವಾದಂತೆ. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿತ ಬೇರೆ, ಕಲಾವಿದನ ಹಿತ ಬೇರೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದರ ಹೊಣೆ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾರೆಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಗಳಂತೆ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೇ ಹೊರತು, ಬೇರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿವಾಸಿಗಳಂತೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವುದು ಅಸಹಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಮುಖಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವಂತಹ ಈ ಕಲೆಗಳು ಇಂದು ಅಗಾಧವಾಗಿ ಪ್ರಚಂಡವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಯಾರೂ ಅವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂದು ಹೀಗಳೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಗುಣ, ವೈಶಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಯೂ ಸಹ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣಗಳು ಈ ಮೇಲಿನ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಇವೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಓದಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚುವವರು ಬರಿಯ ಕೀಳುವರ್ಗದವರಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗಗಳವರೂ ಓದುತ್ತಾರೆ, ನೋಡುತ್ತಾರೆ, ಅನುಭವಿಸಿ, ಆನಂದಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಜೀವಂತ ಕಲೆಯ ಕುರುಹೆನ್ನಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಬರಿಯ ಕೀಳುವರ್ಗದವರಿಗೆಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮೇಲುವರ್ಗದವರಿಗೆಂದಾಗಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಒಟ್ಟು ಜನತೆಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ತಮಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಜನತೆಯು ಗುರುತಿಸಿದಾಗಲೆ ಕಲೆಯು ಸಾರ್ಥಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನು ಜನತೆಯು ಅನುಭವಿಸಿ, ಆನಂದಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹಲವು ಪರಕೀಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಧ್ಯೇಯ, ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಕಂಬಿ ತಪ್ಪಿದಂತೆ ತಾನೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಧೋರಣೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇತರ ಕಾರಣಗಳೇನು, ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನು, ಇದು ಸಹಜವೇ ಅಥವಾ ಹಿತಕರವೆ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಡಿನ ಕಲೆಯ ಹಿತಚಿಂತಕರು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜಾಹಿತಸಾಧನೆಯೇ ಗುರಿಯುಳ್ಳ ಸರ್ಕಾರವು ಜನಹಿತವಲ್ಲದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಅಂತಹ ಕಲೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಉತ್ತೇಜಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಂದು ಅಂತಹ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ವಿಷಾದಕರ. ಇದನ್ನರಿತು ಪರಿಹಾರ ಹುಡುಕುವುದೂ ಸಹ ಕಲಾವಿದನ ಹೊಣೆ.

ನಾಡಿನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂತೋಷಕರವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದರಾದ ನಾವು ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೆ? ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆಯೆ? ಅಥವಾ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳಿಗೆ ನಿಜಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆಯೆ? ಯಾವ ಕಟ್ಟಳೆ ನಿಯಮಗಳಿಗೂ ಬದ್ಧರಾಗದೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣವೇ? ಯಾವ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಚುನಾಯಿಸಿದೆವೋ ಅದನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಭಾಷಣ ಜಗಿದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜನರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣವೆ? ಇವುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಅನೇಕರು ಇನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ತಪ್ಪು. ನಿಜಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾರದಂತಹ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಸಿಲುಕಿದ್ದೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗದಂಥ 'ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಕಂಡು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಪ್ರಗತಿಪಥದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ನಿಜಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನೇಕೆ ಅರಸುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಅರಿಯಬೇಕು. ಇಂದು ನಾವು ಹೊಂದಿರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಂತೆಯೇ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಮಾತ್ರವೇ ಹೊರತು ಆದರ್ಶ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜವಿಲ್ಲದೆ ಆದರ್ಶ ಕಲೆಯು ಬದುಕಲಾರದು. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿತ ಮತ್ತು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಿತವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವ ಯಾವುದೇ ವಿದ್ಯೆ, ವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ಕಲೆಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರಘಾತಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಲ್ಲವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬಲವಂತವಾದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳು ಉಳಿಯಲಾರವು. ಇವು ಹೋದಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಿತವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಾರದ ಇಂದಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಿರಿವಂತರ ಹಲವು ಕುಟುಂಬಗಳ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಹಿಡಿತವು ತಮ್ಮ ಹಿತರಕ್ಷಣೆಯ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅದು ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಹಿತಕ್ಕೇ ಮಾರಕ

ಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವೇನಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಕೈಗೊಂಬೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಲಾರದೆಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವೂ ಸಹ ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತ ಮತ್ತು ಜನಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಧೋರಣೆಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿದೆ.ಆದರೆ ಹಳೆಯ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಬದಲಾಗುವವರೆಗೂ ಸಮಾಜವಾದಿ ಆದರ್ಶವು ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ನಿರ್ಮೂಲವಾಗದೆ ಇರುವವರೆಗೆ ಸಮಾಜವಾದಿ ಆದರ್ಶ ಜೀವನವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದ ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಂದು ಉತ್ತಮ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ಜೀವನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಮನೋವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳವರು ಹೇರಳವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿತದ ಅಂಕೆಯೊಳಗಿರ ಬೇಕಾದುದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಬಲಹೀನಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರಲಾರದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅಪಪ್ರಚಾರ ಸಲ್ಲದು.

ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ ಗಮನಿಸೋಣ. ಹಿಂದುಳಿದವರು, ಮುಂದುವರಿದವರು ಎಂಬ ಭೇದಕ್ಕಿಂತ ಆಳುವವರು ಆಳಲ್ಪಟ್ಟವರ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪದ್ಧತಿ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಬೀರುತ್ತಾರೆನ್ನುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ಯವಾದುದೆನ್ನಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಮೊಗಲರೂ, ನಂತರ ಬ್ರಿಟಿಷರೂ ಆಳಿದುದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಜಾವಾ, ಸಿಂಹಳ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆ ಹಿಂದೆ ಭಾರತವು ಆಳಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚಿನ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಜಪಾನ್ ದೇಶ. ಅದು ಹಿಂದುಳಿದ ರಾಷ್ಟ್ರವಲ್ಲವಾದರೂ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋತು ಅಮೆರಿಕದ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಮೆರಿಕದ ಪದ್ಧತಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಭಾವಯುತ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿದವು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಆಳಲ್ಪಡುವ ಜನಾಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಳುವ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಬಾವ ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಹದಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು

ತರಬೇತಿಗಳನ್ನು ಸರ್ಕಾರವು ನೀಡುವುದೂ ಏತಕ್ಕಾಗಿ? ಕಲಿತವರು ಸುಖವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಅವರವರ ಸಂಸಾರಗಳನ್ನು ಮೆರೆಸಿ ಸುಖಪಡಲೆಂದು ಮಾತ್ರ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ? ಅಥವಾ ದೇಶದ ಜನಹಿತಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೆ? ಈ ವಿಚಾರ ಅರಿಯುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ದುಷ್ಟಭಾವಗಳಿಲ್ಲದ ಸ್ವತಂತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಕಲಾವಿದರು ತಾವು ಮೊದಲು ಸಮಾಜಜೀವಿಗಳು, ನಂತರ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ನಮಗಾಗಿ ಅನ್ನ ಬೆಳೆಸುವವರು ನಮ್ಮವರು, ನಮಗಾಗಿ ಬಟ್ಟೆ ನೇಯುವವರು ನಮ್ಮವರು, ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಸಲಕರಣೆಗಳ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನತೆಯು ನಮ್ಮವರು. ಅವರೆಲ್ಲಾ ನಮಗಾಗಿ ದುಡಿದು ಬಾಳುವವರು; ಆದುದರಿಂದ ನಾವೂ ಅವರಿಗಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು, ಅವರ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಲೆಯು ವಿನಿಯೋಗವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಕಲಾವಿದನ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ. ಇದೇ ಕಲೆಯ ಘನತೆ, ಗೌರವ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತಸಾಧಕ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕವನ, ಸಣ್ಣಕಥೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಬಂಧ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೇ ಹೆಚ್ಚು ಜನಾದರಣೆ ಪಡೆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹೆಚ್ಚ ಬಹುದು. ಈ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವರೂ ಅನೇಕರಿರಬಹುದು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬಯಸುವವನು ಕವನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಕವನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಲೇಖನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯು ತಪ್ಪಾದೀತು. ಆದರೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವನು ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಎಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೋ ಹಾಗೆಯೇ ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಇತರ ಕಲಾ ರೂಪಗಳನ್ನು ತೃಣೀಕರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ. ಆಧುನಿಕ ನವ್ಯಕಲಾರೂಪಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ನಾವು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ನೈಜಕಲೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕವನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯೇ. ಒಂದು ರೂಪ ಹೊಗಳಿ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ತೆಗಳಬಾರದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅವು ಸಾಧಿಸಿವೆಯೆ ಎಂಬುದೇ ವಿಮರ್ಶಕನ ಗುರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪೂರ್ವಾಪರ ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿಯು ಮುಖ್ಯ. ಸಂಕುಚಿತತನದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲೆಗೆ ಅಪಾರ ಹಾನಿಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಕಲೆಯು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ ಅದು ಜನತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಇಂದಿನ ನವ್ಯಕಲೆಯು 'ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ' ಕೊಡುಗೆಯೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಅಂತೆಯೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳ್ಳೆಯವೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾರರು. ಅಂತೆಯೇ ಇಂದಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬಂದ ಕಲಾರೂಪಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಳ್ಳೆಯವೆಂದೂ ಸಾರ್ಥಕವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಮುಂದೆಯೂ ಇರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಮೂಢತನ. ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಷ್ಟ್ರಧ್ಯೇಯ ಸಾಧನೆಯತ್ತ ನಾವು ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿದರೆ ನಮ್ಮ ಕಲೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ನವ್ಯವೇ ಇರಲಿ ಜನತೆಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿ ಅವರ ಮೇಲೆ ಸತ್ವಭಾವ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆಗಾಗಿ ನಾವು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಂತಹವರ ಕಲೆಯು ಸಮಾಜಬಾಹಿರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದರೆ ಜನತೆಯ ಗತಿಯೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅರಿತಿರುವರೆ? ಅಂತೆಯೇ ಬರಿಯ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರವು ಜನತೆಯನ್ನು ರೊಚ್ಚಿಗೆಬ್ಬಿಸೀತು. ಇದು ನೆನಪಿರಲಿ.

ಕಲೆ–ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳು–ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆ–ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಗೊಂದಲ–ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ ಮಿತಿ–ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರು

ದೊಡ್ಡರಂಗೇಗೌಡ

"ಕಲೆ" ಎಂದರೇನು ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ "ಪುಸ್ತಕ"ವಾದೀತು; ಎಂಥ ಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ದಕ್ಕದಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರ ಕಲೆಯ ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಎಷ್ಟೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರೂ ಅದಷ್ಟೇ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ...ಕಲೆಯ ಪರಿಧಿ ಅಪಾರ. ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಿಗೂಢ. ಅದರ ಸ್ಪಂದನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಕುತೂಹಲದ ಕ್ರಿಯಾಜಾಲ.

ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಹನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥ ಸಮರ್ಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ "ಕಲೆ"ಯೂ ಒಂದು.

ನೀವು ಬಹುಶಃ "ಚಿತ್ರಕಲೆ"ಯನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿರಬೇಕು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಈ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾವಿರದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಕರಗಳಾದ ಬಣ್ಣ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್, ಕುಂಚಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಒಂದು ಆಕಾರಕೊಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅಂಥ ತನ್ಮಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಲೆಯ ಸೆರಗನ್ನು ಹಿಡಿದು

'ವಸಂತ-78', ಕೆನ್ ಕಲಾಶಾಲೆ, 1978

ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲಾ 'ಕಲೆ'ಯಾಗದು. 'ಅನ್ನಿಸಿಕೆ'ಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಅಮೂರ್ತರೂಪಗಳೇ. ಅಂಥವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತರೂಪ ಕೊಡಲು ಕಲಾವಿದ ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಹೋರಾಟ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಥ ತುಳಿಯುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅದನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ–ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲಾವಿದನ ಚಿಂತನೆ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕುದಿದು ಸಮರ್ಥ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ, ಗೆರೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲವನ್ನೂ, ತನ್ನ ಒಳತೋಟಿಯ ಊಹೆಯನ್ನೂ, ಸರಿಯಾಗಿ 'ಸೆರೆ' ಹಿಡಿಯುವುದೇ 'ಕಲೆ'ಯ ಅಭಿನಾಮ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಮಂಡಲವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಇಂಗಿತಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನೊ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಎಲ್ಲೆಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಳಾರ್ಥಗಳ ಹಲವು ಸ್ತರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅವಲೋಕನದ ಚಿಂತನ ಬಿಂದುಗಳೇ. ಕಲೆ ಜಗತ್ತಿನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲದು ಇಲ್ಲಾ – ಮಾನವನ ಊಹಾಶಕ್ತಿಯ ಚರಮಸೀಮೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯೆಲ್ಲವೂ "ಕಾಣ್ಕೆ"ಗಳೇ. ಕಲಾವಿದನ ಕುಂಚದ ಮೂಲಕ ಕಲೆ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೆ ಅನುರಣಿಸಲೂಬಲ್ಲದು. ಸಮರ್ಥ ಕಲೆಯ ಆಳ-ಹರವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಗಾಧ.

'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ' ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ಷಿತಿಜವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ ಎಂದೇ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ'ಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಗ್ಗದ ಕೃತಿಗಳು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅರ್ಥರಹಿತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನಾಯಿಕೊಡೆಗಳ ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಹೊಸಬರ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಲೇಬೇಕು.

'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ' ಅರ್ಥೈಸಲು ಕಠಿಣವಾಗುತ್ತಿದೆ, ಅದು ಕಲಾವಿದರ ತಪ್ಪಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಜಟಿಲ; ಅವುಗಳದು ಗೊಂದಲಮಯವಾದ ವಿನ್ಯಾಸ; ವಿವರಿಸಲೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಂದಿನ ಬದುಕೇ ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗದಷ್ಟು ಗೋಜಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೊಸ

ಕಲೆಯ ಪಾಡೂ ಹೀಗಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಮಾಧಾನದ ಅಂಶವೆಂದರೆ-ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ ಅಗಣಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನವವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡಿದೆ. ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ನವೀನ ಅನ್ವೇಷಣಗಳತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರ ಈಚೆಗಿನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಮತ್ತೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಶೇಷ. 'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ' ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಭಾವಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಣುಯುಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ ತನ್ನೊಡಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೂ ಫ್ಯಾಶನ್ನಾಗಿ ನವ್ಯಕಲೆ ಚಟವಾಗಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಅಸಂಗತತೆ ಈಗಿನ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿದೆ ನಿಜ. ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಾಲಿಶ ಕೃತಿಗಳೂ ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಇಂಥ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇದ್ದದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ 'ಸಹೃದಯ'ನೂ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

'ಚಿತ್ರಕಲೆ'ಯನ್ನು 'ಶಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದರ ನಿರ್ಮಾಣ ಖಂಡಿತ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ'ರನ್ನು ನಾವು ತಯಾರುಮಾಡಬಹುದೇ ಹೊರತು 'ಸೃಜನಶೀಲ' ಕಲಾವಿದರನ್ನಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನದು ಬುದ್ಧಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ; ಅದೊಂದು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ 'ಕಲೆ' ಕರಗತ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ 'ಪ್ರತಿಭಾನ' ಅಂಶ 'ಕಲಾವಿದ'ನನ್ನು ಅರಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಶಿಕ್ಷಣ' ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೂಲತಃ 'ಹೊಳಪ'ನ್ನು ಯಾವ 'ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ' ಪದ್ಧತಿಯೂ ಕೊಡಲಾರದು. ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಾಗಲು 'ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ' ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸುವುದು ಕಲಾಸೃಜನೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು, ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಅರಳುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಲಾಪಥದ

ಬಗ್ಗೆ ದಾರಿದೀಪ ತೋರಿಸಿದ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲಾಶೈಲಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ, ಒಲವು, ಅಧ್ಯಯನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಮೂಡಲು ಎಳೆಯ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ.

ಇಂದಿನ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಬದುಕುವುದೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹೋರಾಟವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕಲೆಯ ಕಡೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಕಲಾವೀಕ್ಷಣೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಸಮಯದ ಅಭಾವ; ಇಂದಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕಯುಗದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಗಿರುವ ತ್ವರಿತ ಚಲನ ಶೀಲ ಗತಿಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಷ್ಟು ತಾಳ್ಮೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಕಡೆ ಅವನು ಹೊರಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹೊರಳಿದರೂ ಹೊರಳುವಂಥವರು ವಿರಳ. ಕಲೆಯತ್ತ ಕಣ್ಣರಳಿಸಿದರೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಮಾನಸಿಕ ಉಲ್ಲಾಸದ ಲಾಭ ಪಡೆಯುವವರಂತೂ ಇನ್ನೂ ವಿರಳ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚು.

ಕಲಾಭಿಮಾನಿಯಾದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಇಷ್ಟವಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನನಿರ್ವಹಣೆ ದುಬಾರಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವೇ. ಈ ಕುಂದರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಮೂಹಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ 'ಚಿತ್ರಕಲೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಗಮನ ಕನಿಷ್ಠವಾಗಿದೆ.

ಇಂದು 'ಹೊಸ'ದಾಗಿ ಕಾಣುವ 'ಶೈಲಿ' ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ 'ಸತ್ವ', 'ಸಾಧನೆ'ಗಳಿಂದ "ಪಂಥ"ವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಲವಾರು ಸಮರ್ಥರ 'ಕಾಣಿಕೆ'ಗಳಾದ ಆ 'ಪಂಥ' ಇತರರ ಮೇಲೆ ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಆದ 'ಪರಂಪರೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲೆ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದ ಅಂತರ್ಯವಿದೆ.

'ನವ್ಯ' ಅನ್ನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದು ವಸ್ತು, ರೀತಿ, ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬಲಿಬೀಳದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಇದ್ದರೆ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟರೀತಿ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲೂ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯ "ನವ್ಯ"ವೂ ಮುಂದಿನ ಮನ್ವಂತರಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎಂದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯಿಂದ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ.

'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನವರ ಕಲಾ ಬಗೆ, ಜಾಣ್ಮೆ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ಆರೋಗ್ಯಪೂರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಳಿದುಹೋದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನವರಿಗೆ ಹಿಂದಿನವರ ಪರಿಚಯ ಇಂಥ ಕಲೆಯ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ.

ಇದು ಉತ್ತರಿಸಲು ಕಷ್ಟದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದೇ 'ಕಲಾಕೃತಿ' ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬರೆದ ಅಂಥ ಕಲಾವಿದ ನಿಜಕ್ಕೂ ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದನೇ. ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಚಿತ್ರ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಯಾವಕಾಶದ ಅಭಾವದಿಂದ ಅಂಥ ಚಿತ್ರ ಬರೆದವರ ಹೆಸರು, ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ-ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನ ನನಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಲಾಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಲಾವಿದ ಪಾಬ್ಲೋ ಪಿಕಾಸೊ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವು ನನಗೆ ಹಿಡಿಸಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವಗುಣ ನನ್ನ ಅಂತರಂಗ ಕಲಕಿವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಓರೆ-ಕೋರೆ ಗುಣವನ್ನು ಅವನಷ್ಟು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವವರು ವಿರಳ. ಇನ್ನು ಎಂ.ಎಫ್. ಹುಸೇನ್ ಚಿತ್ರಗಳು ನನಗೆ ಇಷ್ಟ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಪ್ರಭಾವೀ ಶಕ್ತಿ. ಇಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕುದುರೆ, ಆನೆ ಮುಂತಾದ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನನ್ನ ನೆನಪಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿವೆ. ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗಿನಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದರಿಂದ ನನಗೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟಿವೆ. ಅಂಥ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ಣ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡದಿರುವುದರಿಂದ ಅರೆ-ಬರೆ ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಉಲ್ಲೇಖ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಗ್ನತೆ

ರಾಮದಾಸ ಅಡ್ಯಂತಾಯ

ಮನುಷ್ಯನ ಬೆತ್ತಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗುಹಾಂತರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು. ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಹ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅತಿ ಪುರಾತನ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. 6ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದುವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಬೇಯಿಸಿದ ಕುಂಭಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದುವೆಂದು ದಿಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇವುಗಳು ನಶಿಸಿಹೋಗಿ ಈಗ ನಮಗೆ ಈ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮತ್ತು ಬೇಯಿಸಿದ ಮಡಕೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಜನರಲ್ಲಿ, ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಪೂರ್ಣವಲ್ಲ, ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಪುರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ನಂಬುಗೆ ಇದ್ದುದೇ ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಮತ್ತು ದೃಢಕಾಯದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲದ ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾದ ದೇಹವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಆಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಮತ್ತು ದೃಢಕಾಯದ ಮಗುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಅಧಿಕಾರವಿತ್ತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಕ್ಷಣ

'ಶೂದ್ರ', ಜೂನ್ - ಜುಲೈ 1983

ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗುವನ್ನು ಒಂದು ವಾರದತನಕ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ನಂತರವೂ ಅದು ಬದುಕುಳಿದರೆ ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದ ಜನ ದೇಹಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ನಗ್ನಶಿಲ್ಪಗಳ, ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಹ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ಸಿಗುವ ಶಿಲ್ಪ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 6ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ.ಇದೊಂದು ಪುರುಷನ ನಗ್ನಶಿಲ್ಪ. ಇದು ಈಗ ಅಥೆನ್ಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ನೆಟ್ಟಗೆ ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ನಿಂತ ಸುಂದರವಾದ ಶಿಲ್ಪ. ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳೂ ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಂತವುಗಳೇ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 5ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ (POLYCLETUS) ಪೋಲಿಕ್ಲೀಟಸ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನು ಮನುಷ್ಯನ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ದೇಹದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ, ಅವುಗಳ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದನು.ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 5ನೇ ಶತಮಾನದ LANCE BARER ಎಂಬ ಅಮೃತಶಿಲೆಯ ಪೋಲಿಲೆಕ್ಟಸನ ಶಿಲ್ಪ. ಮುಂದೆ ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಈ ನಗ್ನಶಿಲ್ಪಗಳ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲು ಶಿಲ್ಪದ ಮೇಲೆ ತೆಳುವಾದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಂತೆ ಕೆತ್ತಿದರು. ಇದೇ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ 1968ರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. 6ನೇ ಶತಮಾನದ dressesಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ನಶಿಸಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಗಳೇ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ LOUVRE MUSEUM ನಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿ. ಪೂ. 460ರ ಸೆರಾಮಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಯೋಧರ ನಗ್ನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಗ್ನಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರುಗಳಲ್ಲಿ LYSIPPUS

ಎಂಬಾತನು ಅಗ್ರಗಣ್ಯನು. ಇವನು ಮುಂದೆ POLYCLETUSನ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹೊಸ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡನು. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಇವನ ಶಿಲ್ಪಗಳು POLYCLETUS ನ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗಿಂತ ಉದ್ದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. LOUVRE MUSEUM ನಲ್ಲಿರುವ "HERM TYING HIS SANDLE" ಎಂಬ ಚಂದ್ರಕಾಂತಶಿಲೆಯ ಶಿಲ್ಪವು ಇವನ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಮುಂದೆ VITRUVIUS ಎಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿ ಅವನದೇ ಆದ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನು ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದರೆ ಅವನು ಆವರಿಸುವ ಜಾಗ ಒಂದು ಚಚ್ಚೌಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹವು ತಲೆಯ ಎಂಟು ಪಟ್ಟು, ಪಾದದ ಆರು ಪಟ್ಟು, ಮುಖವನ್ನು ಮೂರು ಸಮಭಾಗ ಮಾಡಿದರೆ ಒಂದು ಹಣೆ, ಎರಡು ಮೂಗು, ಮೂರು ಮೂಗಿನ ತುದಿಯಿಂದ ಗಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. (BOOKS OF HUMAN PROPORTION by DURER Published 1528, ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು RENAISSANCE ಕಾಲದ ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ಡಾ ವಿಂಚಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು 20ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.) ಮುಂದೆ ಇದೇ ಶೈಲಿಯು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 4ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಇದುವರೆಗೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಗಂಡಸಿನ ನಗ್ನಶಿಲ್ಪಗಳು. ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದೇ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಬೆತ್ತಲೆಯಾಗಿರಲು ಕಾರಣ. ಈ ಕಾಲದ ಯಾವುದೇ ಶಿಲ್ಪವು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ಸೊರಗಿದಂತಿರದೆ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ವೀರರ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡಾಪಟುಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರೆನಗ್ನ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕೆಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ, ಪೂರ್ಣನಗ್ನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಂದೆ ಇಟಲಿಯು ರೋಮನ್ನರ ಆಡಳಿತದೊಳಗೆ ಸೇರಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಪಂಥವನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ರೋಮನ್ ದೊರೆ

CONSTANSINE (306-337) ಮತ್ತು THEDDOSIUS (379-95) ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೋಮಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತರಹ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ದೈವ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ CHRISTIAN ART ಎಂಬ ಹೊಸ ಪಂಥ ಶುರುವಾಯಿತು. ಈ ದೊರೆಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೋಸ್ಕರ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಮಂದಿರಗಳ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಿಟಕಿಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದುದುರಿಂದ ಕಲಾವಿದರುಗಳು MOSAIC MURALಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಒಂದು ಸಮತಲವಾದ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಮತಲದಲ್ಲಿ DIMENSION ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಪಳಗದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಿತಿಯಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಏರು ತಗ್ಗುಗಳು (ANATOMY) ಮಾಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಮತಲವಾಗಿ, ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದುವು.

ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯ ಮತ್ತು 13ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರು ಪುನಃ ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಹ್ಯಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲುತೊಡಗಿದರು. ಈ ಕಲಾವಿದರುಗಳೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಲಂಬ ಮತ್ತು ಅಡ್ಡರೇಖೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಡ್ಡ ಮತ್ತು ಉದ್ದ ರೇಖೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು. ಮಾನವತಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 12ನೇ ಶತಮಾನದ STAINEO GLASS ಪೈಂಟಿಂಗ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸುಮಾರು 14ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಯುದ್ಧ, ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗಗಳು ಹರಡಿ ಮುಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿತು. ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲೂ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ,

ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಶುರುಮಾಡಿದರು.ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯೂ ಶುರುವಾಯಿತು. ತೈಲವರ್ಣದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ VAN EYCK ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನ GIOVANNI ARNOLFINI and HIS FAMILY (1434) ಎಂಬುದು ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಡಹೆಂಡಿರು, ಅವರು ಇರುವ ಪರಿಸರ ಎಲ್ಲವನ್ನು ನೆರಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದ ಯಥಾಚಿತ್ರಣವು ಮುಂದೆ ರಾಫೆಲ್, ಮೈಕೆಲೇಂಜಲೊ, ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರು ರೂಪದರ್ಶಿಯರನ್ನು ಕೂರಿಸಿ ಚಿತ್ರಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪುರಾವೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ರಚಿಸಿದ ಮೊನೋಲಿಸಳ ಭಾವಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಕಲಾವಿದ ಅವಳನ್ನು ರೂಪದರ್ಶಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದನೇ ಎಂಬುದು ಸಂಶಯ. ಈ ಕಾಲದ ಮೈಕೆಲೇಂಜಲೋ ಮತ್ತು ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ರೂಪದರ್ಶಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೋಗಿದ್ದರು ಎಂದು ಅವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇವರು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕದೆ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಒಬ್ಬ ಸಾಧು ಸಂತನ ಚಿತ್ರವನ್ನೊ, ಒಬ್ಬ ದುಷ್ಟನ ಚಿತ್ರವನ್ನೊ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ವಿಷಯವೂ ಈ ಕಲಾಕಾರರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಇವರು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಸಂಶಯ.

ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕಲಾವಿದರು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ವಿಜ್ಞಾನದ ಕಾವು ಈ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ತಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಕೆದಕಿ, ಕೆದಕಿ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಅಭ್ಯಾಸವಾಯಿತು. ಹಿಂದಿನ ಕಲಾವಿದರು ರೂಪಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದು ಹೆಣಗಳನ್ನು ಕದ್ದು ತಂದು ಅದರ ಅಂಗಾಗಗಳನ್ನು ಸಿಗಿದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಶುರುಮಾಡಿದರು. ಮುಂದೆ

ಇಂತಹ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಯಿತು. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಏರುತಗ್ಗುಗಳು, ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಮೃದುತ್ವ ಮತ್ತು ಘನತ್ವ ಇವುಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸದೆ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟ ಒಂದು ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ ಇದು ಮಾನವಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಗುಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು.

ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತತ್ವಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಂಡವು. ಮನುಷ್ಯದೇಹದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ತೊಡಗಿದ ಈ ಬೆತ್ತಲೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂದೆ ವೈದ್ಯರುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಜಾಹೀರಾತುಗಳವರೆಗೆ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಮುಂದೆ ನಾನು ಚರ್ಚಿಸಲಿರುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಮತ್ತು ನಿಮಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲು NAKED ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಪದಕ್ಕೆ ಬೆತ್ತಲೆಯೆಂತಲೂ NUDE ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನಗ್ನ ಎಂತಲೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹಿರಿಯ ಬರಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ನಗ್ನ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ನಾನೂ ಅದನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆತ್ತಲೆ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಪದವಿರುವುದು. ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮೊದಲು (NAKED) ಬೆತ್ತಲೆ ಮತ್ತು (NUDE) ನಗ್ನ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅಂತರವೇನು ಎಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಬೆತ್ತಲೆ ಚಿತ್ರವು ನಗ್ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಮನುಷ್ಯನ ಬೆತ್ತಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ದೇಹದ ಏರು ತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಜೋಡಣೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾದರೂ ಇದು ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪಡಿಯಚ್ಚಾಗದೆ ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್ಮಥದ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಇದೊಂದು ನಗ್ನಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಫ್ಲೋರೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶಿಲ್ಪಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಒಬ್ಬಳು ಸುಂದರಿಯಾದ ಹುಡುಗಿಯ ದೇಹದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಅಚ್ಚು ತೆಗೆದು ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್ ಆಫ್ ಪ್ಯಾರಿಸಿನ ಅವಳ ತದ್ರೂಪ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಇತರ ಕಲಾವಿದರು ಇದೊಂದು ಸುಂದರವಾದ ಬೆತ್ತಲೆ ಮೂರ್ತಿ ಎಂದುಸುರಿದರಲ್ಲದೆ ಇದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ : ಈ ಕೃತಿ ಕಲಾವಿದನ ಒಂದು ಅಂತರ್ಮಥದ ವಸ್ತುವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಸುಂದರಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಕಲಾವಿದನಿಗಾದ ಅನುಭವ ಅವನ ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೊರಬರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಬೆತ್ತಲೆಯಿಂದ ನಗ್ನತೆಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಇಂತಹ ನಗ್ನಚಿತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಕೋರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ಇದು ಚಿತ್ರಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಒಂದು ಆಕಾರವಾಯಿತು. ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ಕೆನೆತ್ ಕ್ಲಾರ್ಕ್ "Nude is not the subject of Art but form of Art" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ NEO CLASSISM ಎಂಬ ಪಂಥವು ಶುರುವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೊಣಕಾಲು ಕಾಣುವುದು ಬಾಹಿರವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಮನೆ ತುಂಬಾ ಪೀಠೋಪಕರಣ, ಮೈತುಂಬಾ ಬಟ್ಟೆಬರೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಓಡಾಡುವುದು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಗೌರವವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಅರೆನಗ್ನ ಚಿತ್ರಗಳು ರಚಿತವಾದುವು. (ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೇ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ನಡೆದು ಹೆಸರು ಗಳಿಸುವ ಭ್ರಾಂತಿ. ಇದು ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಇವರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ.) ಈ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೌಂದರ್ಯ, ಅವಳ ಒಯ್ಯಾರ, ಅವಳ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿನ ಏರು ತಗ್ಗುಗಳ ರೇಖೆಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯ ಎಂಬ ಸೋಗಿನ ಹಿಂದೆ, ಈ ಕಲಾಕಾರರೂ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಪಡುವವರೂ, ಪೋಷಕರೂ ಗಂಡಸಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಂಡಸೇ ಆದುದರಿಂದ ಇವರ ಚಟ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದ ಮಾರ್ಗ ಎಂಬುದೂ ಸತ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಗಂಡನ್ನು ತನ್ನ ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿಡಲು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸಂಪತ್ತು ತನ್ನ ದೇಹವೊಂದೇ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಹೆಣ್ಣು ತನ್ನ ದೇಹಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಸತ್ಯ.

ಯೂರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರೂ ನಗ್ನ ಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಹೆಂಗಸು ಯಾವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಮನೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಕೋಣೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂತಹ ಭಂಗಿಗಳೇ

ಈ ಕಲಾವಿದರ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ನಗ್ನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಬಾಹ್ಯಸೌಂದರ್ಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ರೂಪದರ್ಶಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗಿರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅನುಕಂಪ ಕೂಡಾ ಇತ್ತು. (ಡಾಲ್ ಕ್ರೂಕ್ಸಿ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ "ನಾನು ಹಿಡೋವೀಯಾಳನ್ನು ಕಳೆದ ಮಂಗಳವಾರ ನೋಡಿದೆ. ಅವಳಲ್ಲಿ ಅದೇನು ಲಾಲಿತ್ಯ ಅಡಗಿದೆ. ಆ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಚೆತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಮಲಗಿದ ಅವಳು ಎಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ" ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ.) ಈ ಕಾಲದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರುಗಳಿಗೆ ಹಲವು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳಿದ್ದರು. ರೋಡಿನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕಲಾಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಟೆಗೊಬ್ಬಳು ಹೊಸ ರೂಪದರ್ಶಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಿದ್ದಳು.

ಮುಂದೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕ್ಯೂಬಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ಕಲಾವಿದರು ಹಿಂದಿನ ನಗ್ನಚಿತ್ರದ ಗಡಿಯನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಮೂಲ ಗುಣವಾದ ನೇರ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ನಗ್ನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಕೃತಿಗಳು ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದುವು. ಇವರು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿ ಬೇರೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ಎದುರಿಗಿರುವ ರೂಪದರ್ಶಿ ಈ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳ ಬಾಹ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುವುದನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಾಗ ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗುವ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರಣ ಶುರುವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಿತ್ರಣದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ಬಂತು. ಸುಮಾರು 15ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕಲಿಯಲೇಬೇಕಾದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಕಲಾಗುರುಗಳು ಇಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮೆದುಳು ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಬಿ.ಎಸ್. ಸುರೇಶ್

೧

ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಿಂತನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಪ್ರಕೃತಿದೃಶ್ಯವೊಂದರ ಸುಂದರ ವರ್ಣಚಿತ್ರ, ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ಕವನ, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಗೃಹಿಣಿಯೊಬ್ಬಳು ತಯಾರಿಸಿದ ರುಚಿಕರ ಅಡಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೃಷ್ಟಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವಿವಿಧ ಅವತಾರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಸೃಜನಶೀಲಸ್ಥಿತಿ ಎಂದರೇನು? ಅದು ಯಾವಾಗ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ? ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾಗೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಮುಂತಾದವು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು.

ರೋಜರ್ಸ್ ಎನ್ನುವವನ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ "ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರವಾದ ವಸ್ತುವು ವಾಸ್ತವಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತದೆ. (ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಶರೀರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ) ಈ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೈವಿಕ ಅನನ್ಯತೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಅವನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ

'ಅಂಕಣ' ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 1979

ಪಡೆದಿರುವ ಅನುಭವಗಳು, ಸಂಧಿಸಿರುವ ಮನುಷ್ಯರು, ಎದುರಿಸಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಮನೋಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ." ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತುಡಿತ(Urge)ವು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರೂ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸದಾ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಏನೆಲ್ಲವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಣದ (Self actualization) ಹಂಬಲವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಸೃಜನಶೀಲಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಮಾಡಲು ಅನೇಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂಗಳು, ಸ್ವಯಂಪರಿಶೀಲಕ ವರದಿಗಳು (Introspective reports), ಪ್ರಶ್ನಾವಳಿಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಪಡೆಯುವುದು, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು, ಅತ್ಯಂತ ಸೃಜನಶೀಲರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಮಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅವರೊಂದಿಗಿದ್ದು ಪಡೆದ ಅನುಭವ–ಮುಂತಾದವು ಈ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಿರುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು.

ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧಕರು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟದ ನಿಖರತೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಾಲಾಸ್ ಎನ್ನುವವನು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು. ಅವನು ಸಿದ್ಧತೆ, ಕಾವು ಕೂಡುವುದು (Incubation), ಬೆಳಕು ಕಾಣುವುದು (Illumination) ಮತ್ತು ಪುನರವಲೋಕಿಸುವುದು (Verification) ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಚಿನ್‌ಸನ್ ಎನ್ನುವವನು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಹಠಾತ್ ಒಳನೋಟಗಳು (Insight) ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಧೃವಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಎರಡು ಅತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು "ಮಾನಸಿಕ ಆಶಾಭಂಗ"ದ ತೀವ್ರತೆ. [ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಅದರ ಪರಿಹಾರ ತನ್ನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕೈಬಿಡುವ

ಸ್ಥಿತಿಯೇ 'ಆಶಾಭಂಗ'ದ ಘಟ್ಟ (Frustration)]. ಸೃಜನಶೀಲ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶವಾಗಿರುವ, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಲಾಸ್‌ನ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವ ನಾಲ್ಕು ಆವಶ್ಯಕ ಹಂತಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ.

1. **ಸಿದ್ಧತೆಯ ಹಂತ** : ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯೊದರ ಸುತ್ತ ಅನೇಕ ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯೊಂದರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು (Techniques) ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಣತಿಯುನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳು ಬೇಕಾಗಬಹುದು.

2. **ಆಶಾಭಂಗದ ಹಂತ:** ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವುದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. "ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಭಾವೋದ್ರಿಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿ, ಅವಿಶ್ರಾಂತವಾದ ಚಡಪಡಿಸುವಿಕೆ, ಕೀಳರಿಮೆಯ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಸೋತುಹೋದವನಂತೆ ಕೈಚೆಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು" ಮುಂತಾದವು ಈ ಹಂತದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

3. **ಒಳನೋಟ ಪಡೆಯುವ ಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ಅವಧಿ:** ಇದು ಯಾವಾಗ ಬರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದಂತೆ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರವಾಹವೇ ಹರಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಅನೇಕ ಪರಿಹಾರಗಳು ನಾಮುಂದು ತಾಮುಂದು ಎಂದು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ವೇಗಗಳು ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವೆಂದರೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ಬರದೆ ನುಸುಳಿಹೋಗುತ್ತವೆ.

4. **ಪುನರವಲೋಕನದ ಹಂತ** : ಹಿಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾಸವಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿಸ್ತರಣ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮತ್ತು ಪರಿಶೀಲನೆಗಳು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲಾಕರ್ಮದ ಬಾಹ್ಯನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದರಂತೆ ಜರುಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ

ಹಂತಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸಮಾವೇಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಠಾತ್ತಾದ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸೃಜನಶೀಲ ಚಿಂತಕರು ವ್ಯವಸ್ಥಿತರೂ, ಕ್ರಮಬದ್ಧರೂ ಆಗಿದ್ದು ತಮ್ಮ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆ ಕೆಲವರು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಆವೇಶಗಳನ್ನೇ (Impulse) ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಪ್ರೇರಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಡಾರೋಥಿ ಕ್ಯಾನ್‌ಫೀಲ್ಡ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ್ತಿಯು ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಮಗ್ರಭಾವನೆಗಳ ತೀವ್ರೀಕರಣದೊಂದಿಗೆ (Intensification) ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರ ಭಾವನಾಮಯ ಮುಖದ ನೋಟದಂತಹ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ದೈನಂದಿನ ಘಟನೆ ಕೂಡ ಅವಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕುವುದಂತೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಅನುಭವ ಕಥೆಯೊಂದರ ರಚನೆಗೆ ಬೀಜಾರೋಪಣವಾಗುವುದೆಂದು ಅವಳು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವು ಕವಿ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಮೀಸಲಲ್ಲ. ಹೆನ್ರಿ ಪಾಂಕ್ರೆ (Poincare) ಎಂಬ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು, ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾದ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದು ಮೂಡಿಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಫಕ್ಸಿಯನ್ ಪರಿಮಾಣಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಗಣಿತ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಅವನು ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದನು. ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಜೆ ಮಲಗುವ ಮೊದಲು ಕಪ್ಪು ಕಾಫಿ ಕುಡಿದನು. ಆದರೆ ನಿದ್ದೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ತಲೆತುಂಬ ವಿಚಾರಗಳ ಗುಂಪುಕುಣಿತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅನೇಕ, ಕೊಂಡಿಯಿರುವ ಪರಮಾಣುಗಳು ನೂರಾರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಿತ್ರ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅವನು ನೋಡಿದನು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಎದ್ದಾಗ, ಅಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ತನ್ನ ತಲೆ ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಅವನು ಶಕ್ತನಾದನು. ಅವನು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

1. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಪ್ರಜ್ಞಾಸಹಿತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಹಂತವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಸಮಸ್ತ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಜಾಗೃತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

2. ನಂತರ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೆಲಸಮಾಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಫಲಪ್ರದವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ಉಳಿದವು ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಹೇಗೆ ನಡೆಯುವುದೆನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಪ್ರಸ್ತುತಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಹೊರಬಂದ ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮುಚಿತವಾದ ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಚಿಂತಕನು, ಅದರ ರೂಪ, ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

3. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಊಹಾಕಲ್ಪನೆಯು ಸಮಸ್ಯಾಪೂರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸುಳಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರವನ್ನಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ, ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ, ಜಾಗೃತ ಪ್ರಯತ್ನವೊಂದೇ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಮತವಿದೆ. ಅ-ಜಾಗೃತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆ" (Subslonscious), "ತೀರಪ್ರಜ್ಞೆ" (Fringe Conscious) ಮುಂತಾದವು ಕೆಲವು. ಆದರೆ ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕೊಡುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಅಂತಹ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಪದಗಳು, ಸೃಜನೆಯಾದ ವಸ್ತುವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮೊದಲು, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ, ಗಮನಿಸಲಾಗದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮಾನವನ ನರಮಂಡಲದ ಭೌತಿಕ ರಚನೆಗೂ ಇರುವ ಪಾರಸ್ಪರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಾಪ್ತವಿರುವ ಸಂಶೋಧನಾ ಪುರಾವೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

೨

ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ನರವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ. 1946ರಲ್ಲಿ ಜೆರಾರ್ಡ್ ಎನ್ನುವವನು ತನ್ನ 'Biological basic

of imagination' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಮೆದುಳಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಸ್ತೀರ್ಣಗಳ ಸ್ವಯಂಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾರಸ್ಪರ ಗಾತ್ರ (absolute and relative size), ನರಜೀವಕಣಗಳ ಕ್ರಿಯಾಮ (activity level) ಹಾಗೂ ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಗಳೇ ಆ ಅಂಶಗಳು. ಬ್ರೈನ್ ಎನ್ನುವವನು ತನ್ನ "Reflection on genius" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನರಜೀವಕಣ (Nervecell)ಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯ ನಡುವೆ ಯಾವ ಅಂತರವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೇ ಸಂಖ್ಯೆಯು ನರಜೀವಕಣಗಳು, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಚಲನೆ, ಸಂವೇದನೆ ಮುಂತಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕಲ್ಪನಾನಿಷ್ಠ, ಅರೂಪ ಆಲೋಚನೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ನರಜೀವಕಣಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬ್ರೈನ್ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇ ಮಾತು, ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಮುಂತಾದವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮಾದರಿಗಳೂ ಅವನಿಂದ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಲೆ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಈ ನರಜೀವಕಣ ಮಾದರಿಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಪ್ರತೀಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಆಂಶಿಕವಾದ ಆನುವಂಶಿಕವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ನರ–ಮಾದರಿಗಳು ಭಾಗಶಃ ಆನುವಂಶಿಕವೂ ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ವಿಕಾಸವಾಗುವಂಥವೆ ಆಗಿವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಸ್ಥಿತಿಯು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಂಟಾಗಲು, ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಕೂಡ ಈ ನರ–ಮಾದರಿಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ, ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಆವಶ್ಯಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ದತ್ತಾಂಶಗಳನ್ನು ನೂತನ ಹಾಗೂ ಸುಂದರ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುನಾರಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು, ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕರ್ತರು ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಮೆದುಳಿನ ಕೆಳಭಾಗವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಆನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂತಹ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಶ್ರವಣಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

೩

ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ನರವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮೆದುಳಿನ ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತ (Hemisphere)ಗಳ ನಡುವಿನ ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರಧಾನ ಮೆದುಳಿನ ಬೂದುಬಣ್ಣದ ಪದಾರ್ಥದ ಹೊರ ಆವರಣವನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲ ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳೆಂದು ಅವುಗಳ ಹೆಸರು. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ನರತಂತುಗಳ ಕಟ್ಟನ್ನು ಕಾರ್ಪಸ್ ಕಲೋಸಮ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. (ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಕಾರ್ಪಸ್ ಕಲೋಸಮ್‌ನ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರ) ಸ್ಪೆರಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರ ಸಂಶೋಧನೆಗಿಂತ ಮೊದಲು, ಕಾರ್ಪಸ್ ಕಲೋಸಮ್‌ಗೆ ಮೆದುಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಹಿಡಿದಿಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರಾವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಸ್ಪೆರಿಯು ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳ ನಡುವೆ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಪ್ರಸಾರದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಈ ಅಂಗ ಕೆಲಸಮಾಡುವುದೆಂದು ಕಂಡುಹಿಡಿದನು. ಶರೀರದ ಬಲಭಾಗವು ಮೆದುಳಿನ ಎಡಭಾಗದಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಶರೀರದ ಎಡಭಾಗವು ಮೆದುಳಿನ ಬಲಭಾಗದಿಂದಲೂ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿವೆ.

ಮೆದುಳಿನ ಈ ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳಿಂದ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಅರ್ಧಗಳೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವಾದರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಇವು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ತಾರ್ಕಿಕ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಬ್ದಿಕ ಹಾಗೂ ಗಣಿತದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಡ ಅರ್ಧವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಬಲಭಾಗವಾದರೋ holistic ಆದ ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗ ನಮ್ಮ ಚಲನೆ, ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿ, ಕುಶಲಕಲಾಸಕ್ತಿ, ದೇಹಪ್ರಜ್ಞೆ, ಮುಖಗಳನ್ನು ಗುರುತು ಹಿಡಿಯುವುದು ಮುಂತಾದವಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಡಅರ್ಧಭಾಗಕ್ಕೆ ಏಟುಬಿದ್ದಾಗ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯು ಕುಂಠಿತವಾಗುವುದೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯು, ನೂರಾರು ರೋಗಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ

ದೃಢಪಟ್ಟಿದೆ. ಎಡ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಗಾಯವಾದ ನಂತರ ಅನೇಕ ರೋಗಿಗಳು ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಫಾಸಿಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೆದುಳಿನ ಬಲ ಅರ್ಧವೃತ್ತಕ್ಕೆ ಗಾಯವಾದವರು ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಸ್ಥಳಸಂಬಂಧವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಸಂಗೀತ ಶಕ್ತಿ, ತಮ್ಮ ಶರೀರ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತೀವ್ರವಾದ ಏರುಪೇರನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೋಜರ್ ಸ್ಪೆರಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ಸೀಳು–ಮೆದುಳು ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ (Split brain surgery) ಗುರಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮೆದುಳಿನ ಅರ್ಧವಲಯಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಮೆದುಳಿನ ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಹಾಕುವುದನ್ನು "ಸೀಳು – ಮೆದುಳು ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ತೀವ್ರವಾದ ಅಪಸ್ಮಾರ ರೋಗಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಚಿಕಿತ್ಸೆ. ಸೀಳು – ಮೆದುಳು ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕೋತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಈಚೆಗೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಯು, ಮೆದುಳಿನ ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾನಿರತವಾಗಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿವೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಈ ಶಸ್ತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ರೋಜರ್ ಸ್ಪೆರಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ – " ನಾನು ಇದುವರೆವಿಗೂ ಗಮನಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಪುರಾವೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಉಳಿದವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯಗಳು."

ಈ ಮೂಲಭೂತ ದ್ವೈವಿಧ್ಯವು ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಜಾಗೃತಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವು ಈ ರೀತಿಯ ದ್ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಜಾಗೃತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬಹುವಾಗಿ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಿಲುಕುವಂತಹುದು. ನಾವು ಈ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಮೆದುಳಿನ ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಡ ಅರ್ಧವೃತ್ತವು ಬಲ ಅರ್ಧವೃತ್ತಕ್ಕಿಂತ

ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಲಾಸ್ ಎನ್ನುವವನು ಹೇಳಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವೂ, ಉದ್ದೇಶಯುತವೂ ಆದ ಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಪುನರವಲೋಕನದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬಲ ಅರ್ಧವೃತ್ತವು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದೆರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಸಕ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲಶಕ್ತಿಯು ಸರಿಯಾಗಿ ಸಂವಹನ ಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲ ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೋಗೆನ್ ಮತ್ತು ಬೋಗೆನ್ ಎನ್ನುವ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ- "ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳ ನಡುವಿನ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಳು–ಕೊಡೆಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ, ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗುವ ವೈಫಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ದೈಹಿಕ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ಮೆದಳಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗದಿರುವುದೇ ಈ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣ." ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮೆದುಳಿನ ಎರಡು ಅರ್ಧವೃತ್ತಗಳ ತರಬೇತಿ ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅನೇಕ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ Budzynsky ಮತ್ತು Peffer ಅವರುಗಳು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : " Subjects trained with bio - feed back to produce Electro encephalo graphic theta have experiences that are highly intuitive & integrative" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೆದುಳಿನ ಎರಡು ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯಗಳ ಎಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಜನ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಂಮಿಲನವು ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ತಲುಪಬಹುದು. ಮೆದುಳು ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಬಿಲಿಯನ್ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕಗಳ ಸಮುದಾಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಚಲನಶೀಲ ಘಟಕಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಸ್ತು. ಈ ವಾದ್ಯವೃಂದದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲಾ ಸುಂದರವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

(ಮೂಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ)

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವ

ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ್

ಅನುವಾದ : ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್

"ಸುಂದರವಾದುದು" ಎನ್ನುವುದು, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಅನುಭವಿಸ ಬಹುದಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೇ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದೆ.....ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರವಾಹವೊಂದನ್ನು ಹರಿಸಿದರೆ, ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದಿರುವುದು ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ; ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೇನೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಗಾರನು, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಬಿಂಬವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. (Realized) ಅವನು ಕೇವಲ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭೌತಿಕ ಸಂವಾದಿ ಅಥವಾ ಸದೃಶವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಯಾರಾದರೂ ಆ ಸದೃಶವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವನು ಚಿತ್ರಗಾರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಸದೃಶವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲ್ಪನಾ ಚಿತ್ರವು ಕಲ್ಪನಾ ಚಿತ್ರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದುದರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೆನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಂಚದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ಟ್ರೋಕ್ ಅನ್ನು ಕೂಡ ಕೇವಲ ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ

'ಕಲಾಮಂದಿರ-66' ನೆನಪಿನ ಸಂಚಿಕೆ 1985

ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ವಾಸ್ತವ ಸಮಗ್ರವೊಂದರ ರಚನೆಗಾಗಿ ಕೂಡ ಕುಂಚದ ಸ್ಟ್ರೋಕ್ ಅನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಂತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಸನ್ನೆಯನ್ನು (Lever) ಕೇವಲ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಇಡೀ ಯಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ತಯಾರುಮಾಡಲಾಯಿತು ಎನ್ನುವಂತೆ ಕುಂಚದ ಸ್ಟ್ರೋಕ್ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಂಚದ ಸ್ಟ್ರೋಕ್ ಅನ್ನು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ, ಕೃತಕವಾದ ಸಮಗ್ರ ಬಿಂಬವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಮಗ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ, ನಿಜವಲ್ಲದ ಮನೋ ಚಿತ್ರಬಿಂಬವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಆಗೀಗ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ನಿಜವಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಉಚಿತ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಾಗ ಮಾತ್ರ, ಹೀಗೆ ಸದೃಶವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಚಿತ್ರವು ಮೈತಳೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವಾಗ ನಮ್ಮನ್ನು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆ ಎಳೆಯಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲಿರುವ ಕೆಲವು ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ನಮಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ, ನಿಜವಾದ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಅನುಭವ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮ್ಯಾಟಿಸ್ಸೆ (Mattisse)ಯ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು, ನೋಡಿದವರಲ್ಲಿ ಐಂದ್ರಿಯಕವಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸಂತೋಷವು ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬಣ್ಣವೊಂದರಿಂದ ಆಗುವ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂತೋಷ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ, ವಾಸ್ತವವಲ್ಲದ ಸಮಗ್ರವೊಂದರ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಈ ಸಮಗ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸುಂದರವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಅಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅದು ಮೇಜಿನ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ 'ರಗ್' ಒಂದರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ. ಆದರೆ ಅದು ಎಂದೆಂದಿಗೂ 'ಕೇವಲ' ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಕೇವಲ 'ಆಕೃತಿಗಳು'

ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವಿನ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲೆಂದೇ ರಗ್ ಅನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಅದರ ಸ್ಪರ್ಶಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದಿಂದಲೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆ ರಗ್ ಅನ್ನು ಉಣ್ಣೆಯಿಂದ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದರದು ಉಣ್ಣೆಗೆಂಪು ಬಣ್ಣ. ಈ ಉಣ್ಣೆತನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬಣ್ಣ ಕೊಡುವ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಭಾಗ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ಆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೆಂದು ಅಲ್ಲಿ ರಗ್ ಅನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅಲ್ಲಿ ರಗ್ ಇದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣ ಹಾಕಿಲ್ಲ. (ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರದ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಣ್ಣೆಗೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಇರುವುದು ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಟೇಬಲ್ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ರಗ್ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಲ್ಲ). ಮ್ಯಾಟಿಸ್ಸೆ ಒಂದು ಹೊಳೆಹೊಳೆಯುವ ಒಣಗಿದ ಕೆಂಪು ಕಾಗದವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ರಗ್ ಅನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದು ಏಕೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಆ ಬಣ್ಣ, ಉಣ್ಣೆಯ ಮೃದುಸ್ಪರ್ಶ, ಅದರ ಗಾತ್ರ ಇವೆಲ್ಲದರ ಮಿಶ್ರಣವಾದ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖದಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಸಂವಹನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಈಗ ಆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅನುಭವಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನು ಆ ರಗ್‌ನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಿಜವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ನ ಮೇಲೆ ಇರುವುದು ಬರೀ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ; ರಗ್‌ನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವಲ್ಲ. ಗೋಡೆಯ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ, ರಗ್‌ನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಪ್ರಬಲವಾದ ವೈರುಧ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲು, ಆ ಹಸಿರು, ಗೋಡೆ ಕಾಗದದ ಒಣಗಿದ, ಹೊಳೆ ಹೊಳೆಯುವ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣವಾಗಿರುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ವೈರುಧ್ಯವು ದುರ್ಬಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಆಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವಿನ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಅ-ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಮತ್ತು ಘನವಾದದ (Cubism) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಹಾಗೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವ ವಿವರಗಳು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಕೂಡ ಚಿತ್ರವು ಸಮತಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಆಕಾರಗಳು ರಗ್‌ನ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲ; ಮೇಜಿನ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲ; ನಾವು

ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನ ಆಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಗಾತ್ರವಿದೆ, ಆಳವಿದೆ, ವಸ್ತುರೂಪ (Matter) ಇದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ದೇಶೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ (ದೇಶೀಯ, = Spatial ದೇಶ = Space) ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಕೂಡ "ವಸ್ತುಗಳು". ಅವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ 'ವಸ್ತು'ಗಳಾಗಿವೆಯೋ, ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದವು. ಘನವಾದವು ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದೆ. ಚಿತ್ರವು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಾರದು ಅಥವಾ ಅನುಕರಿಸಬಾರದು. ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಈ ವಾದವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅನೇಕ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯವು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು. ಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಅದೊಂದು 'ನಿಜವಾದ' ವಸ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಂತಹ 'ವಸ್ತು' ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ವಸ್ತುವು ಹೂಗೊಂಚಲೊಂದರ ಅಥವಾ ವನದೃಶ್ಯವೊಂದರ ಸದೃಶರೂಪವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ನಾನು ನಿಜವಾದ ಹೂವನ್ನು ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರವು ಇನ್ನೂ ಸದೃಶರೂಪವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಅ-ವಾಸ್ತವ ಸಂಯೋಜನೆ. ಈ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾನು ಈವರೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಿಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಚಿತ್ರದ ಒಳಗೂ ಇಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವು ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಅವು ಅಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅ-ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ನಾನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕೊಡುವ ಸಂತೋಷವು ನಿಜವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವಿನ

ಬಣ್ಣವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆಗುವ ಸಂತೋಷದಂತೆ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ಇರುವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂತೋಷವಲ್ಲ. ಅದು ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ ಮಾತ್ರ. ಅದು ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರದ ಕಡೆ ಅಲ್ಲ, ನಿಜವಾದ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೂಲಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಥ ಚಿತ್ರಬಿಂಬದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಡೆಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಅನಾಸಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತು ನಿಜವಾಗಿ ಇದ್ದರೆ ಇರಲಿ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ, ಅದನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶೋಪೆನ್‌ಹೌರ್ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ, ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ಇದು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೊ ಒಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನಿಗೂಢ ಬಗೆಯೊಂದರ ಪರಿಣಾಮವಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಂಭವಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾವನೆಗಳೆರಡೂ ಕಲ್ಪನಾಶೀಲವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಅನುಭವ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಇದುವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಕಾರ, ಕವಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸದೃಶರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ನಟನು, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸದೃಶರೂಪವಾಗಿ, ತನ್ನನ್ನು, ತನ್ನ ಇಡೀ ಶರೀರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವನೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈಗ 'ನಟ'ನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದ-ವಿವಾದವನ್ನು ಕೂಡ ಬಗೆಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವರು ನಟನು ತಾನು ನಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ, ಬೇರೆ ಕೆಲವರು ನಟನು ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೋ ತಲ್ಲೀನನಾಗುವನೆಂದು ವಾದಿಸಿ, ತಮ್ಮ ವಾದಕ್ಕೆ ವಿಪುಲವಾದ ಸಾಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಎರಡು ವಾದಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅಸಮಾವೇಶಕವಲ್ಲ. (Mutually exclusive) 'ನಂಬಿಕೆ'

ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಮೊದಲ ವಾದ ಸುಳ್ಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ನಟನೂ ಕೂಡ ತಾನೇ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ತೆತ್ತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅಂಗಭಂಗಿಗಳನ್ನು, ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ಭಾವನೆಗಳ ಸದೃಶರೂಪಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಅವು ತಮ್ಮ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅ-ವಾಸ್ತವವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು 'ನಿಜವಾಗಿ' ಅಳುತ್ತಿರುವನೋ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರದ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿರುವನೋ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಕಣ್ಣ ಹನಿಗಳನ್ನು......ನಟನು ಕೂಡಾ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಕಣ್ಣೀರಾಗಿಯೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಅವನೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡಾ) .... ಎಂದರೆ ಅವು ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಸದೃಶರೂಪಗಳು.........ನಟನು ಅ-ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಆದರಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಅ-ವಾಸ್ತವವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ನಟನು ನಟಿಸುವಾಗ ಪಾತ್ರವು ಅವನಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗುವುದರ ಬದಲು, ನಟನೇ ಆ ಪಾತ್ರದ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ಓಫೀಲಿಯಾಳ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಅನನುಭವಿ ನಟಿಯು, ತನ್ನ ಸಭಾಕಂಪವು ಓಫೀಲಿಯಾಳ ಅತಿ ಮೃದು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು (Timidity) ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ನೆರವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿಜ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದಂತೆ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಳಾದಳು. ಆಗ ಅವಳು ಸಭಾಕಂಪವನ್ನು ತನ್ನದು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಬದಲು, ಓಫೀಲಿಯಾಳ ಮೃದು ಸ್ವಭಾವ ಸದೃಶರೂಪವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಳು.

ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ಈ ಅ-ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಗೀತಕೃತಿ, ತನ್ನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬೇರೆ ಯಾವುದರೊಂದಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು

ಕೆಥೀಡ್ರಲ್, ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಮನೆ ಮಠಗಳನ್ನು ಕುಬ್ಜವಾಗಿಸಿ, ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ, 'ನಿಜವಾದ' ಕಲ್ಲಿನ ಮೊತ್ತವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನಾದರೂ ಆಗಿದೆಯೇನು? ಸರಿ, ನಾವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ನಾನು ಒಂದು ಸಿಂಫೋನಿ ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಿಥೋವನ್‌ನ ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಅಪವಾದವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ನಾನು ತೋಸ್ಕಾನಿನಿ (Toscanini)ಯಂತಹ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ತನಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದು ಕೇಳಲೆಂದೇ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು, "ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಕೇಳಬೇಕು" ಎಂಬ ಬಯಕೆ. ಹೌದು, ನನಗೆ ತೀರಾ ಕಳಪೆಯವರ ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನು ಕೇಳಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನುಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ನನ್ನ ಆಸೆಯೇ ಕಾರಣ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ನುಡಿಸಿದಾಗ ಆ ಸಿಂಫೋನಿಯು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನಂತೆ (Perfectly itself) ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು "ಬಹಳ ವೇಗವಾಗಿ" ಅಥವಾ "ಬಹಳ ನಿಧಾನವಾಗಿ" ಅಥವಾ "ತಪ್ಪು ಟೆಂಪೋ" ದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ, ಸ್ವರಮೇಳದ ಕೊರತೆಗಳು ತಾನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತಕೃತಿಗೆ "ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ" ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಸ್ವರಮೇಳವು, ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯೆದುರು ತನ್ನನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾನು ಸ್ವರಮೇಳದ ವಾದಕರನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ನಂಬಬಲ್ಲೆನಾದರೆ, ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯು ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆ ನನ್ನೆದುರು ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಹೇಳಿ. ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿ ಎಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಏನು? ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ವಸ್ತು. ಅದು ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ, ಉಳಿದ ಶಬ್ದಗಳ ಬದಲಾಗಿ ನನ್ನ ಕಿವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಪಲುಕು(Note) ಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ,

ಅವೆಲ್ಲದರ ಒಪ್ಪಂದದ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅದು ಬದುಕಿದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವಸ್ತುವು 'ನಿಜ'ವಾದುದೋ ಅಥವಾ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದುದೋ? ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾನು ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ "ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯು" ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹುದಲ್ಲ. ನಾನು ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದಿನಾಂಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಯೆಂದು ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 17-11-1938 ರಂದು ಚಾಟೆಲಿ ಆಡಿಟೋರಿಯಂನಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೆಂದು ನಾನು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಎಂಟು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಅಥವಾ ನಾಳೆ, ಫರ್ಟ್‌ವ್ಯಾಂಗ್ಲರ್‌ನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಸ್ವರಮೇಳವು ಅದೇ ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದರೆ, ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸಿಂಫೋನಿಯ ಸಾನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತೇನೆ. ಒಂದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಈಗ ನಾನು ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಶ್ರೋತೃಗಳು, ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಶ್ಯ ವಿವರಗಳೂ ಮತ್ತು ದಿನಾಂಕ ಬದ್ಧತೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಶುದ್ಧ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೆತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಬೇರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ವರಮೇಳವನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಬೆನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೊ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಕಾಣಸುವುದಿಲ್ಲ. (But they do not see what they are looking at) ಹೀಗಾದಾಗ ಆಡಿಟೋರಿಯಂ, ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೊನೆಗೆ ಸ್ವರಮೇಳ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಗ ನಾನು ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕರಾರುಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಾನು ಅದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಘಟನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದಿನಾಂಕದಂದು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂದಾಗಲೀ ನಾನು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ

ಇನ್ನೊಂದು ಕರಾರಿದೆ. ನಾನು ಸಿಂಫೋನಿಯ ಧ್ವನಿ ವಿವರಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು, ದೇಶಕಾಲ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಸರಣಿಯಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತೇನೆಯೇ ಹೊರತು, ಈಗ, ಇಲ್ಲಿ, ಪೀಟರ್ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನ ಮನೆಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗ – ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಾಸ್ತವವಾದ ಧ್ವನಿಗಳ ಸರಣಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ನಾನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಕೇಳಬಲ್ಲೆನೋ, ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಈ ಆಡಿಟೋರಿಯಂ ಗೋಡೆಗಳ ನಡುವೆ, ಈ ಪಿಟೀಲುಗಳ ಕಮಾನಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅದು ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಯು ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಬಿಥೋವನ್‌ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯಿತು ಎಂದೂ ನಾನು ಯೋಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಹೊರಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕಾಲವಿದೆ. ಅದು ಆ ಸಿಂಫೋನಿಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿರುವ ಕಾಲ. ಅದು 'ಪ್ರಾರಂಭ'ದ ಮೊದಲ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಮುಕ್ತಾಯ'ದ ಕೊನೆಯ ಧ್ವನಿಯವರೆಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಲವು, 'ಅಲೆಗ್ರೊ' ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮೊದಲು' ಸಂಭವಿಸಿದ ಕಾಲದ ನಂತರ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.ಅಥವಾ ಈ ಕಾಲದ ನಂತರ,'ಸಂಗೀತ' ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಬೇರೊಂದು ಕಾಲವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯು ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಾಚೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ, ಆದರೆ ಇಲ್ಲದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲಾರೆ, ಅದರ ಒಂದೇ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸಲಾರೆ ಅಥವಾ ಅದರ ಚಲನೆಯ ವೇಗವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲಾರೆ. ಆದರೆ, ಅದು ತಾನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಲು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ಬೀಳದಿರುವುದನ್ನು, ಆಡಿಟೋರಿಯಂಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಹೋಗದಿರುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದರೆ, ಹಾಗಾದಾಗ, ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯೇ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಹೋಯಿತು ಎಂದು ಯಾರೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದು ಮಾತ್ರ

ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಹೋಯಿತೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ, ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯ ಪಿಸಿಕೆಯು (Performance) ಅದರ ಸದೃಶರೂಪವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಬದ್ಧವಾದ, ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಸದೃಶರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಏಳನೆಯ ಸಿಂಫೋನಿಯನ್ನು ಈ ಸದೃಶರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. ಏನೆಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಸದೃಶರೂಪಗಳಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು.ಆಗ ಸಿಂಫೋನಿಯು ಒಂದು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ, ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.ನಾವು ಅದು ಬೇರೊಂದು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲೇ ಬಾರದು. (ಹಕ್ಸ್ಲೆಯ 'Point Counter Point' ಕೃತಿಯ ಸ್ಪ್ಯಾಂಡೆಲ್ ಅಥವಾ ಅನೇಕ ಪ್ಲೇಟೋವಾದಿಗಳು ತಿಳಿಯುವ ಹಾಗೆ) ಅದು ಕೇವಲ ಕಾಲ – ದೇಶಗಳ ಆಚೆಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವದ ಆಚೆ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆಚೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ. ಈ ಅಂಶವು, ರಂಗಭೂಮಿಯ "ಜಗತ್ತಿ"ನಿಂದ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ "ಪ್ರಪಂಚ"ದಿಂದ ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅನುಭವಗಳ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಹೊಂದುವಾಗ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಕಷ್ಟವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಾಸ್ತವೀಕರಣವೇ ಧ್ಯೇಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಯು, ಒಂದು ಒಡಮೂಡಿಸಲಾದ ಕನಸು. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಆದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವೆಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಎಚ್ಚರ. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ಆಗುವ ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿರಾಶೆಯ ಅನುಭವವು ಕ್ರೂರವಾದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದ ನಂತರ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಕ್ರೂರ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯಿತಲ್ಲಾ ಎಂದು ಸಮಾಧಾನವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಮಗೆ ಆಗುವ ಮುಜುಗರವು (Dis-Comfort) ಕೇವಲ ಕನಸಿನಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡವನಿಗೆ ಆಗುವಂತಹ

ಅನುಭವ. ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ, ಅದರಿಂದಲೇ ಆಕರ್ಷಿತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ, ಅಥವಾ ಸಿಂಫೋನಿಯು ಮುಕ್ತಾಯವಾದಾಗ, ಜಾಗೃತವಾಗಿ ವಾಸ್ತವದೊಂದಿಗಿನ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಿಕೆಯ ಭಾಗವಾದ, ಅಸಹ್ಯಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಬೇರೇನೂ ಬೇಡ.

ಇದುವರೆಗೆ ಗಮನಿಸಲಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ, ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದುದು ಎಂದಿಗೂ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ತಲಪಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವ ಮೌಲ್ಯವು ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದುದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಘಟಕಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಿರಾಕರಣವನ್ನು (Negation) ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸ್ಥಿತಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದುದರ ನಡುವೆ ಗಲಿಬಿಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದಡ್ಡತನ. 'ಒಳ್ಳೆಯದು' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗಿರುವ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅವು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗಿನ ವರ್ತನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಸಂಗತತೆಯ (Absurdity) ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟವು. ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಳೆಯುವುದೆಂದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಗಲಿಬಿಲಿಗೊಂಡಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ, ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಟ ಚಿಂತನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆ ವಸ್ತುವು ಶೂನ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕ್ಷಣದ ನಂತರ, ಅದು ಕೇವಲ ತಾನಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ವತಃ ತನ್ನದೇ ಸದೃಶರೂಪವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅದು ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದ ಬಿಂಬವು, ಅದರ ನಿಜವಾದ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅ-ವಾಸ್ತವ ಬಿಂಬವು, ಸ್ವತಃ ತಟಸ್ಥಗೊಳಿಸಿದ,

ನಿರಾಕೃತವಾದ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾನು ಸುಂದರಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅಥವಾ ಗೂಳಿಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಸಾವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ಅ–ವಾಸ್ತವ ಬಿಂಬವು, ತಾನು ಏನಾಗಬಹುದಿತ್ತೋ ಅದರ ಅಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ, ಗಲಿಬಿಲಿಗೊಂಡ ದರ್ಶನವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂತಹ ದರ್ಶನವಾಗುವುದೂ ಆ ವಸ್ತು ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಎರಡು ಪ್ರಬಲವಾದ (Violent) ಮತ್ತು ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವಿನ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು, ಗೋಡೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆ, ಆ ಬಣ್ಣಗಳ ನಿಜವಾದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ. ತಕ್ಷಣ, ಆ ವಸ್ತುವು ತನ್ನ ಹಿಂದೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಅದು ಅ–ಸ್ಪರ್ಶವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಎದುರಿಗೆ ನಿಲುಕದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನೋವು ತುಂಬಿದ ಅನಾಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು, ಅವಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೂಡಬಹುದಾದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ. ನಿಜ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಮಟ್ಟಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು. ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ನಾವು ಮೆಚ್ಚುವ ಅ–ವಾಸ್ತವವಾದ ಹೆಣ್ಣು. ವಾಸ್ತವದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಹೆಣ್ಣು ನಮ್ಮವಳಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಕೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಬಯಸುವುದೆಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹೃದಯಮಧ್ಯವನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಂತೆ. ಅಂತಹ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅಸಂಗತವಾದುದು; ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದುದು. ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ಪರಿಭಾವನೆಯು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸ್ಮೃತಿನಾಶದಂತಹ (Paramnesia) ರಚನೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿದೆ. ಅವೆರಡೂ ಕಡೆ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವು ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನದೇ ಸದೃಶರೂಪವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ಪರಿಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವು ನಿರಾಕೃತವಾದರೆ, (Wegated) ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸ್ಮೃತಿನಾಶದಲ್ಲಿ ಅದು ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸ್ಮೃತಿನಾಶಕ್ಕೂ, ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗೂ, ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ.

ಅನುಬಂಧ :

ಕೆಲವು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಿಗೆ ನಾನು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಂವಾದಿಗಳು. ಈ ಸಂವಾದಿಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಚಿತವೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

Analogue - ಸದೃಶರೂಪ
Assemblage - ಸಂಘಟನೆ
Contrast - ವೈರುಧ್ಯ
Disinterestedness - ಅನಾಸಕ್ತಸ್ಥಿತಿ
Voluptuousness - ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖದಾಯಕತ್ವ
Image-ಕಲ್ಪನಾಚಿತ್ರ, ಮನೋಚಿತ್ರಬಿಂಬ
Absence - ಅನುಪಸ್ಥಿತಿ
Performance - ಪ್ರದರ್ಶನ, ವಿಸಿಕೆ
Real - ನಿಜವಾದ, ವಾಸ್ತವವಾದ
Un - Real – ಅ-ವಾಸ್ತವ
Forms – ಆಕೃತಿಗಳು
Aesthetic - ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠ
Imaginary - ಕಾಲ್ಪನಿಕ

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ

ಕೆ.ಪಿ. ವಾಸುದೇವನ್

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಶಿಬಿರ ಒಂದರಲ್ಲಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದ ಅಡಿಗರನ್ನು, ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಏಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಹೀಗಿದೆ : ಜನ ಇರುವ ಸ್ತರದಲ್ಲೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವರ ಬಳಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುಹೋಗುವುದು ಕಲೆಯ ಸರಳೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಕಲೆಗಾರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನಾಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ ಅಥವಾ ಅದೇ ನಿಜವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬದಲಾವಣೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ : ಕಲೆ ಮತ್ತು'ಜನರ'ಸಂಬಂಧ, ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹಕಲೆಗಳ ವೈರುಧ್ಯ, ನಿಜವಾದ ಸಮುದಾಯಕಲೆ – ಈ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು. ಅವುಗಳು ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಗೊಂದಲಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಅಗತ್ಯ ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಕಲೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಕಾವ್ಯ, ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಹಳಸುತ್ತಿರುವ (ಡಿಕಡಂಟ್)

'ರುಜುವಾತು', ಏಪ್ರಿಲ್-ಜೂನ್ 1981

ಕಲೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಾಗದ ಬೂರ್ಶ್ವಾ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟರ ಕಾವ್ಯ ಎಂದೋ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚಿದೆ ಎಂಬ ಆರೋಪವೂ ಉಂಟು. ಈ ಕಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ – ನಿಜ. ಈ ಕಲೆ ಯಾರನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತದೋ, ಅಂಥವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಕಲೆಗಾರನ ಅತ್ಯಂತ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಮಾನಸಿಕತೆಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದ್ದಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಈ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯ ಅನಾರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಜನ 'ಅನುಯಾಯಿ'ಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲೇ ತಾನು ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತ, 'ಸ್ವರತಿಸಂಪ್ರೀತ' ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುವ ಅಪಾಯ ಇಂಥ ಕಲೆಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಬಹುಶಃ ನಾವೆಲ್ಲ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಇದು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಸಮಕಾಲೀನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ನಂಬುವ ಜನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಿಟ್ಟನ್ನು ತರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವ ಜನ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳು, ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಹಜ. ಕ್ರಾಂತಿಯು ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸೆಲೆಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬುವುದು ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕರಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದೆಂದು ನಂಬಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಹೊರಗೆಡವಿತು ಎಂದು ಸಿ.ಎಂ. ಬೌರಾ[1] ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉಲ್ಲಾಸದಾಯಕ ಕಾವ್ಯ, ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ, ರಷ್ಯಾದ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆಪಡೆದು ಹೊರಚಿಮ್ಮಿದವು ಎಂದೂ ಇವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಾಂತಿಗಳು, ದುಡಿಯುವ ಜನತೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಈ ಕವಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ದುಡಿಯುವ ಜನತೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಈ ಕವಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ದುಡಿಯುವ ಜನತೆಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹಂಬಲಿಸುವುದು ಕೂಡ ಸಹಜ. ಈ ರೀತಿ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ 'ರೂಪ'ದ ಮಟ್ಟಿಗೆ

ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಮುಂದೆ ನಿಜವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ರೂಪಗಳು ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಕಲೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬಹುದೆಂಬ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಗಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ : ಗೊಂದಲ, ನಿರಾಶೆ, ಸಿಟ್ಟು, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ವಿಘಟನೆ ಮತ್ತು ಸಾವು – ಇವುಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಾದವು ಎಂದು ಬೌರಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ರಷ್ಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಪ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರುವವನೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಯುಗ ಕವಿಗಳ ಕತ್ತು ಹಿಚುಕಿತು :

> "ಆದರೆ ನನಗೆ
> ನನ್ನದೇ
> ಕಡಿವಾಣ
> ಮತ್ತು ನನ್ನ ಹಾಡಿನ
> ಗಂಟಲ ಮೇಲೆ
> ನನ್ನದೆ ಹಿಮ್ಮಡಿಯ ಮೆಟ್ಟು"

ಎಂದು ಮಾಯಕೋವಿಸ್ಕಿ[2] ಹಾಡಿದ್ದು, ಅವನು ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ, ಹೀಗಾಗಿ, ಇಂದು ಕಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗ ಇರಲಿ, ಯಾವುದೇ ವರ್ಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಸಮುದಾಯಕಲೆ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವವರು, ರಷ್ಯ ಮತ್ತು ಚೀನಾದಲ್ಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರ್ವಾತ ಕುರಿತು ಮೌನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಅನುಮಾನಪಡಲೇ ಬೇಕು. ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಮಾವೋನ ಹೆಂಡತಿ, ಚಿಯಾಂಗ್ ಚೆಂಗ್‌ನ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಆಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, "ಪೂರ್ವ ಕೆಂಪಾಗಿದೆ" ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿಕೇಳೀ ಬೋರಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವಳು ಹೇಳಿದಳು ಎಂಬುದು. ಈ ಹಾಡು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಹಾಡು. ಆದರೆ ಈ ಹಾಡು ಅತ್ಯಂತ ಭಾವುಕಗೊಳಿಸಬಲ್ಲಂಥ ಹಾಡು ಮಾತ್ರ. ಇಂಥ ಹಾಡು ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಕೇಳಿ ವೀರಾವೇಶಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬಹುದು. ಮೂರನೇ ಬಾರಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಬಹಳ ಬಾಲಿಶ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳು ನಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಆರ್.ಎಸ್.ಎಸ್. ನವರು

ಇಂದಿಗೂ ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಸಮುದಾಯದ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳಗೊಂಡ ಕಲೆ ಎಂದು ಅಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಕಲೆಯನ್ನು ಈ "ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು" ಟನ್ನುಗಟ್ಟಲೆ ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಆಡಳಿತ ವರ್ಗದ "ವೆಂಟ್ರಿಲೊಕ್ವಿಸ್ಟ್‌ನ ಡಮ್ಮಿ"ಗಳು ಎಂದ ಬೌರಾ ಸರಿಯಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರಾಂತಿನಂತರ, ಈ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಷ್ಟ್ರ'ಗಳಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು, ಈ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಕಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹೊರಟು ವಿಫಲವಾದ ಅವಾಸ್ತವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೀಗಾಗಿ ಸಮುದಾಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮುದಾಯದ ಕಲೆ ಕುರಿತು ನಾನು ಮಾತನಾಡಲು ಹೊರಟ ತಕ್ಷಣ, ಈ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಚಲಿತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಕಲೆ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಬಂಡವಾಳ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆ[3]ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಜನ 'ಕಲೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ರೇಡಿಯೋ, ಸಿನಿಮಾ, ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಟೆಲಿವಿಶನ್ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಜನ 'ಕಲೆ'ಯ ಗ್ರಾಹಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ನಾಡಿನ ನೂರಾರು ಥಿಯೇಟರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ, ಅದರ ಬಳಕೆದಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಸಾರವಾದಾಗ, ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಲಿಯನ್‌ಗಟ್ಟಲೆ ಜನ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜನ,'ಸಮೂಹ' ವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳು ಏನೇ ಆಗಿರಬಹುದು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸತತವಾಗಿ ವಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ತಾನು"ಸಾಮೂಹಿಕತೆ" ಯಿಂದ ಆಚೆ ಬರದಂತೆ, ತಾನು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡದಂತೆ ಈ 'ಕಲೆ'ಗಳು

ನೋಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ 'ಕಲೆ' ಗಳು ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಷುದ್ರ ಮತ್ತು ಹಳಸಲು ರೂಪ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ; ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಳ, ಗಂಭೀರತೆ ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ದೂರಮಾಡಿ, ನಿಜವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ನೆಲಸಾರಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಅವನ ಸಮೂಹಸ್ತರದಲ್ಲೇ ಇರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅವನ ಸಮೂಹಸ್ತರದಲ್ಲೆ ಇಡುವುದು ಎಂದರೆ, ಅವನನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಹಿಂಡಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿ ಇರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ಯಾವುದೇ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹರಿಯದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಗ್ಗದ ಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಗಂಭೀರತೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬರೀ ಸಮೂಹ ಮಾನವನ ದುರಂತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಯಾರು ಯಾರು ನಿಜವಾದ ಹಾಗೂ ಸರಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಡೆ ಮಾನವ ಸಮಾಜದ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೋ, ಅವರವರ ನಷ್ಟಕೂಡ. ಎಲ್ಲಕಿಂಥ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಗೆ ಇದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ನಿಜ ಕಲೆಗಳಿಗೆ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾನವಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ನೈಜ ಹಂಬಲಗಳಿಗೆ ಇದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಗ್ಗದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಳಕೆದಾರನಾಗಿ, ನೈಜವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು 'ಸುಂದರ'ದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಗ್ರೆಶಾಂ' ನಿಯಮ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ನಾಣ್ಯವನ್ನು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಿಂದ ಖೋಟಾನಾಣ್ಯ ಅಟ್ಟಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯ ಬದಲು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವೆ ಸಂವಹನೆಯ ಕಂದಕ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಕಲಾಕೃತಿ ಬೇಡುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ, ಕಲೆಯನ್ನು ಅದರ ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವನು ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಸಿನಿಮಾ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಓಡುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇರುವ ಚಿತ್ರ ನಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಇಂಥ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೆಲವುಬಾರಿ ಜನಪ್ರಿಯ

ವಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ಹೊರತಾದ ಕಾರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. [ಉದಾ: ಲೈಂಗಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿ]

ಅಗ್ಗದಕಲೆ, ತನ್ನ ಅಮೂರ್ತ ರಕ್ತವಿಹೀನ, 'ರೆಡಿಮೇಡ್' ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಇದು ಸಮೂಹ ಮನುಷ್ಯನ ಅಮೂರ್ತ, ರಕ್ತವಿಲ್ಲದ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಗೊಂದಲ ಎಬ್ಬಿಸದೆ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮೂಹ ಮನುಷ್ಯ, ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯ ಜೊತೆ 'ರಸಾಭಿಜ್ಞ' ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಅದರೆ ಇಂಥ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯ ಜೊತೆ 'ಗ್ರಾಹಕ' ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಗ್ಗದಕಲೆ, ಗ್ರಾಹಕನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಲಾಭವನ್ನು - ಮನರಂಜನೆಯ ಲಾಭವನ್ನೂ ಸಹ- ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆ ಎಂದರೆ ಅನುಭವದ ಕೆಲವು ನಿರ್ಧರಿತ ಮಗ್ಗಲುಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಟೆಲಿಗ್ರಾಮ್ ಗ್ರೀಟಿಂಗ್‌ಗಳ ಹಾಗೆ ಯಾವುದೋ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧರಿತ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುಭವಿಸಿದಂಥ, 'ಸ್ಟಾಕ್ ರಂಜನೆ' ಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ಕಲೆ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ 'ರಂಜನೆ' ಯ ಸ್ತರಗಳು ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ನಾವು ಅನ್ವೇಷಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ಈ ಕಲೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದರಿಂದ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನೂ ಕೂಡ ಇದು ಮಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮನರಂಜನೆ ಇಲ್ಲದ ಕೃತಿ ಎಂದಿಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಾಗದು. ಆದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆಯ "ಮನರಂಜನೆ"ಯ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಮಟ್ಟ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲೆ ಗ್ರಾಹಕನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರುಪಯೋಗಿ ಕಲೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಉಪಯೋಗವಿದೆಯೇ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡೋಣ: ಕಲೆ ಹಲವು ಜನಗಳ ಮುಂದೆ ಅವರ ಅವಲೋಕನದ ಗುರಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅದು ಎಷ್ಟೇ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಕಲೆಗಾರನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದರಿಂದ, ಕಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಗಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಲೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತುಗಳೂ ಸಮಾಜದಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತ

ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ, ಸಂಗೀತಕಲೆ, ಅನೇಕ ಜನರ ಕಿವಿಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲ ನಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ, ಅನೇಕ ಜನರ– ಅಂದರೆ ಸಮಾಜದ– ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವಂತೂ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಲ್ಲದ ಕಲೆ ಇಲ್ಲ, ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾದ ಕಲೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅನುಪಯುಕ್ತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಬಳಸುವಾಗ, ಮನುಷ್ಯನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ರಸಾಭಿಜ್ಞ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ.ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪಾಪರೆದ್ದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ರಸಾನುಭವ ಅದಕ್ಕೆ ದೊರೆಯದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಮಾಜ ನಿಜವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನಷ್ಟ. ಅಂದರೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆಯಿಂದ ಅದರ ಬಳಕೆದಾರ ಮತ್ತು ಅದು ಬಳಕೆ ಆಗುವ ಸಮಾಜ – ಇಬ್ಬರೂ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ, ಇಂಥ ಕಲೆಯ ಉತ್ಪಾದಕ ಮಾತ್ರ ಲಾಭ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉತ್ಪಾದಕ ಎಂದಾಗ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲಾವಿದ ಅಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಬಳಕೆ ಆಗುವ ಕಲಾ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಉತ್ಪಾದಕ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಬೇಕು. ಈ ಕಲೆಯ ಮಾರಾಟಗಾರನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಉತ್ಪಾದಕ ತನ್ನ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಬಳಕೆದಾರ ಮತ್ತು ಉತ್ಪಾದನೆ, ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಸರಿಯಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾರ. ತನ್ನ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಾಹಕರು ಬಳಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಇವನ ಲಾಭಬಡುಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಇವನು ಬಂಡವಾಳಗಾರ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಇವನ ಉತ್ಪಾದನಾ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಕಲಾಕೈಗಾರಿಕೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬಂಡವಾಳಗಾರ ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಆಸಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಂಡವಾಳಗಾರನಷ್ಟು ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಎರಡು ಕಾರಣ : ಮೊದಲನೆಯದು, ಆರ್ಥಿಕ

ಲಾಭ.ಎರಡನೆಯದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದದ್ದು. ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿದಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಹಣ ಅವನಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಕಲಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಬಳಕೆದಾರ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಐ.ಎಸ್.ಐ.ನ. ಗುರ್ತು ಹಾಕಿದಂತೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಕಲೆ ಇರಬೇಕು. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಸೋಪು ಅಥವಾ ವಾಚು ಅಥವಾ ಬೀಡಿ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವಂತೆ. ಕಲೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ ಎಂದು ಮೆಕ್ಸಿಕೋವಿನ ವಿಮರ್ಶಕ ನಾಜ್‌ಕ್ವೆಜ್[4] ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

1. ವೈವಿಧ್ಯ ಆಯಾಮದ ಕಲಾವಸ್ತುವನ್ನು ಏಕ ಆಯಾಮ ಇರುವ ಗ್ರಾಹಕರಿಗೆ ಒದಗಿಸುವುದು.

2. ಏಕ ಆಯಾಮ ಇರುವ ಕಲಾವಸ್ತುವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆ ಇರುವ ಗ್ರಾಹಕರಿಗೆ ನೀಡುವುದು.

3. ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕಲಾವಸ್ತುವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯ ಆಯಾಮ ಬಯಸುವ ಗ್ರಾಹಕರಿಗೆ ನೀಡುವುದು.

ಬಂಡವಾಳಗಾರರಿಗೆ ಇವು ಮೂರೂ ಸರಿಬೀಳದು. ಮೊದಲನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆ ಅವರು ಬಯಸದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಕಲಾವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಬಂಡವಾಳಗಾರನಿಗೆ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಉತ್ತಮ ಕೈಗಾರಿಕಾ ನೀತಿಯಲ್ಲ.

ಎರಡನೆ ಸಂದರ್ಭಕೂಡ ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದು,ಬಳಕೆಯ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಅಪಾಯುಗಳನ್ನು ಅದು ಒಡ್ಡುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಇದು ಬಹುಶಃಒಂದು ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರು ಕಮ್ಯೂನಿಸಂ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ[5]. ಮಾಯಕೋವಸ್ಕಿ ಹೇಳುವಂಥ "ಅನೇಕ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು" ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ

ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕಲೆಯು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒದಗುವುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ; ಅಲ್ಲದೆ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಇದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಲಾಭದಾಯಕ ಎಂಬುದೂ ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರೂ ಆಗಿರುವುದು ಬಂಡವಾಳಗಾರನ ಗುತ್ತೇದಾರಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಕಲೆಯನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ, ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಗ್ರಾಹಕರು ಅದನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಕೂಡ ಕಲೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ ದುಬಾರಿ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಇಂಥ ವಿಕೇಂದ್ರಿಕರಣವನ್ನು , ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೆಂಬಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೋಟಿಗಟ್ಟಲೆ ಹಣ ಖರ್ಚುಮಾಡಿ ಒಂದು "ಅದ್ಭುತ ಸಿನಿಮಾ" ಮಾಡುವ ಬದಲು ತಲಾ ಒಂದೆರಡು ಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ನೂರು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಲಾಭ ಹಂಚಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನೂರು ಜನ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗಳು ನೂರು ಉತ್ತಮ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹಗಳನ್ನು ತರುವುದರ ಬದಲು, ಒಬ್ಬನೇ 'ಜನತಾಕವಿ' ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮಾರಾಟಮಾಡಬಹುದಲ್ಲವೇ?

ಆದ್ದರಿಂದ ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬಳಕೆದಾರರನ್ನು, ಏಕ ಆಯಾಮದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದು ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯಂತ ಲಾಭಕರ ಕೈಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಕಲೆಯೂ ಒಂದಾಗಿರುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗೂ ಬಂಡವಾಳವರ್ಗ ಸಮೂಹ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪರಕೀಯಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ಮಾನವರನ್ನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದನ್ನೂ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪರಕೀಯಗೊಳಿಸುವುದನ್ನೂ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಬಂಡವಾಳ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಕಲೆ ಬಂಡವಾಳ ವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಯುವ ಕಲೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿ

ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಮತ್ತು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳು ಒಂದೇ "ಸಾಮೂಹಿಕ ಹಂಚುವ" ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ "ಐಡಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ಉಪಕರಣ"ವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ವಲ್ಗರ್ ಆದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಮಿಲಿಯನ್‌ಗಟ್ಟಲೆ ಜನ ಏಕೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ? ಆ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅವರ ಕೀಳು ಮಟ್ಟದ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅವರ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಪರಕೀಯಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಜಗತ್ತಿನ ಭಾಷೆ ಜನರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಖಾಲಿತನವನ್ನು ಅವರು ವಿಚಾರಹೀನವಾದ ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬಂಡವಾಳ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿ ಸಮೂಹಕಲೆ- ಈ "ವಸ್ತು"ವಾಗಿ ಹೋದ ಮನುಷ್ಯರ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕಲೆ–ತನ್ನ ಈ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ - "ವಸ್ತುಕರಣ"ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಅವು ಅಂದರೆ ಸಮೂಹ ಕಲೆಗಳು, ಬಂಡವಾಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾದ, ಸರಕಾರೀ ಉಪಕರಣಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಸರಕಾರದ ಮೃಗೀಯ ಉಪಕರಣಗಳು; ಪೊಲೀಸ್, ಸೈನ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ. ಸರಕಾರದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಉಪಕರಣಗಳು: ಕುಟುಂಬ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಉಪಕರಣವೆಂದರೆ, ಬಂಡವಾಳ ವರ್ಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ನೆರವನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಭೇದವೆಂದರೆ - ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆ. ಇದು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕೂಡ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಇದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆತುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಗಾರ ಮತ್ತು ಜನರ ನಡುವೆ ಕಂದಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವರು ಕಲೆಗಾರರನ್ನು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಜನರನ್ನೂ ಹಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ವಿಲನ್ ಇಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ಕಂದಕವನ್ನು

ಉಂಟುಮಾಡುವ ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಈ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರ, ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಇಳಿಸಲಾರ. ಜನ ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಭ್ರಾಮಕ ಸಮೂಹ ಕಲೆಗಳು ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು "ವಸ್ತು"ವಿನಂತೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಅವರು ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಕಲೆಗಾರರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಿಲಿಯನ್‌ಗಟ್ಟಲೆ ಜನರೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಆರ್ಟೆಗಾ ಗ್ಯಾಸೆ 6 ತನ್ನ "ಕಲೆಯ ಅಮಾನವೀಕರಣ" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ "ನವ್ಯಕಲೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಜನ ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಲ್ಲ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ವಿರೋಧಿ ಕೂಡ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ರೆಸಿಯ ಕಲೆ; ಅಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ಕಲೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಗುಂಪು ಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ನೋಡುವ ಮನೋಭಾವ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಯಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪು ಇದರಿಂದ ವಂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಭಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ "ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ರೆಸಿ"ಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಜನರೂ ಸೇರುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ನೈಜಕಲೆ ಮತ್ತು ಅನೈಜಕಲೆ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಮತ್ತು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಕಲೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುದ್ಧ್ಯ ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಆಬ್ಸಲೂಟ್ ಆಗಿ, ಅಂದರೆ, ನಿರವಲಂಬನವಾಗಿ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದತ್ತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ವಿರೋಧ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಗ್ಯಾಸೆಯಂತೆ ಇದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ನಿರವಲಂಬನವಾಗಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ದೃಷ್ಟಿ ಗ್ಯಾಸೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದದ್ದು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಕೆಲವೇ ಜನರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು ಕಲೆಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿಯೇ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು: ನಿಜವಾಗಿಯೂ 'ಸುಂದರ'ವಾದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯ ನಡುವಿನ ಕಂದಕವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಇತರ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಮಾನವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗದೇ ಮಾನವನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನಾಗಲೀ, ಸಂವೇದನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಬೆಳೆಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಕಲೆಗಾರನಿಗೆ ಅವನಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದೊರೆಯದಿದ್ದರೆ , ಅದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ಜನರು ಮಾತ್ರ ಕಾರಣರಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ನಿಜವಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪರಕೀಯತೆ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗೆ ದೂಡಬಹುದು ಅಥವಾ ನೈಜಕಲೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದು ಮಬ್ಬು ಹಿಡಿದ ಜನ ಸೋಪು ಮಾರಾಟದ ಕಲೆಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಬಹುದು. (ಉದಾ: ನಮ್ಮ ಕೆಟ್ಟ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಥವಾ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜಾನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿ). ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಲೆ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಜನ ಅದರಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಲು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಇಂದು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿನ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು.

ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಈ ಲೇಖನದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿ ಒಪ್ಪದಿರಲಿ ಆದರೆ ಈ ಕೆಳಗೆ ಗುರ್ತಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರನ್ನು ಓದುವುದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇನೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಜನಗಳ ಗುತ್ತೆ ಹಿಡಿದರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಎಡಪಂಥದ ವಿವಿಧಶಾಖೆಗಳ ಜನರು ಓದಬೇಕು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಕೋರಿಕೆ. ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಗಡಿ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಹೀಗೆ ಓದುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ , ಲೋಹಿಯಾವಾದ ಇತ್ಯಾದಿ ವಾದಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವೂ ಅಲ್ಲ.

1. ಸೆರ್ ಮಾರಿಸ್ ಬೌರಾ, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್‌ನ ಕಾಲೇಜೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈತ ಪಶ್ಚಿಮ ಯುರೋಪ್, ಗ್ರೀಸ್, ರಷ್ಯ ಮತ್ತು ಚೈನಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ, ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆ ಕುರಿತಂತೆ, Poetry and Politics 1900-1960 ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲೆ ನಾನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಅವನ ಈ ಪುಸ್ತಕದ್ದು.

2. ಮಾಯಕೋವಿಸ್ಕಿ ರಷ್ಯಾದ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ. ಇವನು ಕ್ರಾಂತಿಪರನಾದ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಮತ್ತು ಪಾಲಿಟ್ ಬ್ಯೂರೋಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸಿದ. ಮುಂದೆ ಇವನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಸ್ಟಾಲಿನ್ ವಾದಿಗಳು ಇವನು ಭಗ್ನಪ್ರೇಮಿಯಾದುದರಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣಗಳ ಅನುಭವ ಇದ್ದ ಮಾಯಕೋವಿಸ್ಕಿಯನ್ನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯತ್ತ ಸ್ವತಃ ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನೇ ದೂಡಿದ ಎಂದು ಇತರರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕುಕೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸ್ಟಾಲಿನ್ನೆ ಈ ಕವಿಯ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

3. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಆದರೆ ಬಂಡವಾಳವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟರು, ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೂ, ಇದು ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ ಎಂದು ಇಡೀ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ತಳ್ಳಿಹಾಕಬಹುದು.

4. ಆಡಾಲ್ಫೋಸ್ಯಾಂಕ್ವೆಜ್ ವಾಜ್‌ಕ್ವೆಜ್, ಸ್ಪೇನಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವನು. ಸ್ಪೇನಿನ ಅಂತರ್ ಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಮೆಕ್ಸಿಕೋಗೆ ಓಡಿಹೋದ. ಅಲ್ಲಿ ಇವನು ಸಮಕಾಲೀನ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಈಸ್ತಟಿಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರೊಫೆಸರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಪುಸ್ತಕಗಳು Art and Society, Etica, Rousseau in Mexico ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತಕ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇವನ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು Art and Society ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ್ದು.

5. "ಕಮ್ಯೂನಿಸಂ"ನ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಯಾವುದೇ "ಸಮಾಜವಾದಿ" ದೇಶಗಳೂ ಬೆಳದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಕನಸು ಇನ್ನೂ ಕನಸಾಗೇ ಇದೆ ಎಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕಲೆ, ವಿವಿಧ ಆಯಾಮ ಬಯಸುವ ಜನಕ್ಕೆ

ಒದಗುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಗುಲಾಮಶಾಹಿ ಪದ್ಧತಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಂಥ ನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಥೇನಿಯನ್ನರು ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕವಾಡಿ, ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜನರನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥೇನಿಯನ್ನರು ತೊಡಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸರ್ ರಿಚರ್ಡ್ ಲಿವಿಂಗ್ ಸ್ಟನ್ನನ Some Tasks for Education ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

6. ಆರ್ಟೆಗಾ ಗ್ಯಾಸೆ ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡುವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಖ್ಯಾತನಾದ ಲೇಖಕ. ಈಗ ಸುಮಾರು 37 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವನ The Dehumanisation of Art ಬಹಳ ವಿವಾದಕ್ಕೆ, ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಪುಸ್ತಕ.

2

ಎಸ್. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ

ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳು

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ನಾನಾ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ವಾಸುದೇವನ್‌ರವರ ಲೇಖನದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದರೂ ನಾನು ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಇದು ಅವರು ಗ್ಯಾಸೆಯ 'ದಿ ಡೀಹ್ಯೂಮನೈಜೇಶನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ' ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು.

ಗ್ಯಾಸೆಯ 'ದಿ ಡೀಹ್ಯೂಮನೈಜೇಶನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್' ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಯಾವ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ, ಅವುಗಳು ವೀಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ

'ರುಜುವಾತು', ಅಕ್ಟೋಬರ್-ಡಿಸಂಬರ್ 1981

ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಲೇಖನ.

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾನಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸಹೃದಯರು ತಮ್ಮತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಾನವೀಯ' ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ತಮ್ಮ ನೋವುಗಳು, ಸಂತೋಷಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಂತಹವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಹೊಂದಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಜನರಿಗೂ ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೃತಿಗಳು–ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ–ವಾಸ್ತವ ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೆ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು.

ಗ್ಯಾಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಗೆ ಇರುವ–ಇರಬೇಕಾದ–ನಿಜವಾದ ಗುಣವೆಂದರೆ 'ವಾಸ್ತವ' ಅಂಶದಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ತೋರಿಸುವ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿ. ಒಂದು ಮೇರುಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಸಂಗತಿ ಕಾಲಸೀಮಿತವಾಗಿರದೇ 'ಮಾನವ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದು, ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಗ್ಯಾಸೆ ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ: ಒಬ್ಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಅವನನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ವೈದ್ಯನೊಬ್ಬನು ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ನಾಡಿ ಬಡಿತವನ್ನು ಎಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಪತ್ರಕರ್ತ ಮತ್ತು ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಚಿತ್ರಕಾರ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನರಳಾಟ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇವರು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಗಂಡನ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಳುಗಿರುವ ಹೆಂಡತಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನರಳಾಟದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿರುವ ಈಕೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ತರಹದ ಭಾವನೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯ

ಒಡಿತದಿಂದಾಗಿ ವೈದ್ಯನು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೂ ಕೂಡ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೂರನಿಂತು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪತ್ರಕರ್ತ ಯಾವ ಭಾವನೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಓದುಗರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ 'ಕತೆ'ಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಸುಳ್ಳು' ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆತನೂ ಕೂಡ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರಕಾರನು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವದ ಕಡೆ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನು ತನ್ನ ಮುಂದಿರುವ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಬಹಳ 'ದೂರ'ದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೋಣೆಯ ಬಣ್ಣ, ಬೆಳಕು ಮತ್ತಿತರ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆತ ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹವನನ್ನು ನಾವು 'ಅಮಾನವೀಯ'ನೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈತನ ದೃಷ್ಟಿ ಇತರರ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೇ ಹೊಸ ಯೋಚನಾ ಮತ್ತು ಭಾವನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. 'ಅಮಾನವೀಕರಣ' ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ನಡೆಸುವ ಸ್ಪಂದನವಲ್ಲ. 'ಅಮಾನವೀಯ' ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆ ಮಾನವ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವಾಗಿರುವ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ಯಾಸೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನೋಡೋಣ: ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡದೇ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೋಟದಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೋಗದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡತೊಡಗುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನೋಟ ಸಂಕುಚಿತವಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೂ ಗ್ಯಾಸೆ ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿ ಬಲಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ: ಗಾಜಿನ ಕಿಟಕಿಯ ಮೂಲಕ ಹೂದೋಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಾವು ನಮ್ಮ ನೋಟವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ ಅಂದರೆ ಅದು ಗಾಜಿನ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಹೋಗಿ ತೋಟದಲ್ಲಿರುವ ಹೂವುಗಳು ಮತ್ತು ಎಲೆಗುಂಪುಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ತೋಟದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಗಾಜನ್ನು ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಗಾಜನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾಜು ಶುಭ್ರವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಡಿಮೆ ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಾವು

ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತೋಟದಿಂದ ಹಿಂದೆಗೆದು ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಹರಿಸಬಹುದು. ಆಗ ತೋಟವು ಮಾಯವಾಗಿ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾದ ರಾಶಿಯನ್ನು ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತೋಟವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಿಟಕಿಯ ಗಾಜನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಮೇಳನವಿಲ್ಲದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಹುಪಾಲು ಜನರು ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಚೈತನ್ಯವೇ ಆದ ಅದರ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕಲಾಕೃತಿ ಸೂಚಿಸುವ ಮಾನವೀಯ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ಹೊರಳಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಹರಿಸುವಂತೆ ಅವರಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಅವರು ಅದರಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾನವೀಯ ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಕಲಾತ್ಮಕ ತಿರುಳು ಮಾತ್ರ.

ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಗ್ಯಾಸೆ ತನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹಂತದಲ್ಲೂ 'ಕಲೆ ಕೆಲವೇ ಜನರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದಾಗಲೀ 'ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು ಕಲೆಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸುದೇವನ್‌ರಿಗೆ ಇಂತಹ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯಾಕೆ ಆಯಿತೋ ತಿಳಿಯದು. ಗ್ಯಾಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯ ಸ್ವೀಕಾರದಲ್ಲಿ 'ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತ'ರ ಆಯ್ಕೆ ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕ. ನವ್ಯಕಲೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ನೋಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗಬೇಕು. ಇದು ಗ್ಯಾಸೆಯ ಆಶಯ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಾಸುದೇವನ್ ಬಹಳ ತಪ್ಪಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕಾರ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ತನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಗ್ಯಾಸೆಯನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಖಂಡನೀಯ. ಗ್ಯಾಸೆ ತನ್ನ ಯಾವುದೇ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು

'ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು ಕಲೆಗೆ ಬೆನ್ನುತಿರುಗಿಸುವರು' ಎಂದೂ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಆತ 'ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ' ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

(ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಪ್ರಿಯರಿಗೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಗ್ಯಾಸೆಯ ಶಬ್ದಕೋಶದಲ್ಲಿ 'ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು' ಮತ್ತು 'ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು' ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಅಪರಿಣತಮತಿಗಳಾದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದಲ್ಲೂ ಗ್ಯಾಸೆಗೆ ಕಾಣಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಶಿಸ್ತಿಲ್ಲದ, ಸಂಯಮ ಇಲ್ಲದ ಭಾವನಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಯಮವಿರುವ ಕೆಲವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅರಿಯಬೇಕು.)

'ನವ್ಯಕಲೆ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ರೆಸಿಯ ಕಲೆ' ಎಂದು ಗ್ಯಾಸೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ನಿಜವಲ್ಲ. ಅವನ ಇಡೀ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವರ್ಗಭೇದ ಮಾಡುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ; ಇಂತಹ ಮಾತನ್ನು ಗ್ಯಾಸೆ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ಯಾಸೆ ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟೇ: "ನವ್ಯಕಲೆ ಒಂದು 'ಜಾತಿಯ' ಕಲೆ. ಇದು ಕಲಾಕಾರರಿಗಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನವ್ಯಕಲೆ ಎರಡು ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ: ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರು. ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದವರು. ನವ್ಯಕಲೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಲೆ".

'ದಿ ಡೀಹ್ಯೂಮನೈಜೇಶನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್' ಕಲೆಗೆ, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ, ನಾವು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಗಂಭೀರ ಲೇಖನ. ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ನಂಬುವ ಗ್ಯಾಸೆ ವರ್ಗ ದೂಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಗ್ಯಾಸೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ, ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಯಸುವುದು ಭಾವಾತಿರೇಕವನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲ ಸಂಯಮವನ್ನು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ನೋಟವನ್ನು. ಕೇವಲ ವರ್ಗ, "ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ರಾಜಕೀಯ" ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುವವರು ಎಂತಹ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಾಸುದೇವನ್‌ರವರ ಲೇಖನ ಸಾಕ್ಷಿ.

(ಒಂದು ಮಾತು: "ಸುಮಾರು 37 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾದ" ಲೇಖನವಲ್ಲ ಇದು. ಇದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಇಂದಿಗೆ 56 ವರ್ಷಗಳಾಗಿವೆ.)

ಧರ್ಮ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ತತ್ವ

ಎಸ್.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲ್

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಆಚರಿಸಿದಾಗ ಜೀವಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸತ್ಯಗಳ ಸಮೂಹವೇ ಧರ್ಮವೆಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಶೀಲಸ್ವಭಾವಗಳು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಧರ್ಮದ ಮೂಲ ಸತ್ಯ. ಇದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು. ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸುವ ಶ್ರದ್ಧಾಶಕ್ತಿಯೇ ಧರ್ಮ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಧರ್ಮದ ಮೂಲ ಸತ್ವ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಶೀಲಸ್ವಭಾವಗಳು ನಮ್ಮ ನಿಕಟ ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಜೀವನವು ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯ ಆಗುವ ಮುನ್ನ ನಂಬುಗೆಗಳು ಆಂತರಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬಾಹ್ಯಜೀವನದ ನಡತೆಯು ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದರೂ, ನಡತೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅಂತರಂಗದಿಂದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಧುತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂಪನ್ನತೆಯು ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಫಲಿಸುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮವು ಮಾನವನನ್ನು ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುವ ನಿತ್ಯತ್ವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಅಂತರಂಗದ

'ಕಲಾವಿಕಾಸ', ಬೆಂಗಳೂರು ಸಂಚಿಕೆ 33

ಕಲೆಯೂ ಅಹುದು ಮತ್ತು ಮತವೂ ಅಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಧರ್ಮವು ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಏಕಾಂತತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವನು ಧಾರ್ಮಿಕನಾಗಲಾರನು. ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಭ್ರಮಗಳು, ಸಂಘಗಳು, ದೇವಾಲಯಗಳು, ಗ್ರಂಥಗಳು, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಮುದಾಚಾರಗಳು ಧರ್ಮದ ಅಲಂಕಾರ ಸಜ್ಜುಗಳು. ಅವು ಕೇವಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರೂಪಗಳು. ಅವು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಮಾತ್ರ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಾಧನಗಳು. ಧರ್ಮವು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮವು ತನ್ನ ವಿಕಸನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು (1) ದೇವ ಶೂನ್ಯದಿಂದ ದೇವ ಶತ್ರು ಮತ್ತು (2) ದೇವ ಶತ್ರುದಿಂದ ದೇವ ಮಿತ್ರ.

ಧರ್ಮವು ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. (1) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ (2) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವೋದ್ವೇಗ (3) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು (4) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬುದ್ಧೀಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಣ (ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಂಬಿಗೆಗಳನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತೀಕರಿಸುವದು).

ಧರ್ಮವು ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅದೊಂದು ದರ್ಶನ. ಯಾವುದು ವಸ್ತುಗಳ ಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಒಳಹೊರಗೂ, ಮತ್ತು ಇವುಗಳಾಚೆಗೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಾಪಕಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೋ, ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿದ್ದರೂ, ಬಹುದೂರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದೆನಿಸುವದೋ; ಕ್ಷಣಿಕತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಕೊಟ್ಟರೂ, ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವದೋ; ಅದರ ಸಂಪಾದನೆಯು ಅಂತಿಮಶ್ರೇಯವಾದರೂ, ಎಟುಕದೆಯಿರವದೋ; ಅಂತಿಮ ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಶೆಗೊಳಿಸುವದೋ, ಅಂತಹ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾನವನು ತೋರಿಸುವ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ದರ್ಶನವೆನಿಸುವುದು. ಅರ್ಚನಾಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ದರ್ಶನವೆನಿಸುವುದು. ದರ್ಶನವು ಅರ್ಚನಾಭಾವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಚನೆ ಎಂದರೆ ಭಕ್ತಿ. ಭಕ್ತಿಯು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ನೈಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಕಲೆ. ಕಲೆಯಿಲ್ಲದ ಮಾನವನ ಬದುಕು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಲ್ಲದ, ಉದ್ದೇಶರಹಿತ, ಕ್ಷಣಿಕ ಭೋಗಗಳ ಮೊತ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಕ್ತಿಯು ಏನನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸದೆ, ಸ್ವರವನ್ನೂ ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರೇಮ ಶಕ್ತಿ. ಪ್ರೇಮವು ಜೀವಿಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸಿ, ಸಮರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ದಿವ್ಯಕಲೆ. ಪ್ರೇಮವು ನೈಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವದರಿಂದ ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸೌಹಾರ್ದತೆ, ಸಹಕಾರ, ಸಮತೆ, ಕರುಣೆ, ಭ್ರಾತೃತ್ವಗಳನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವ ಸುಂದರಕಲೆ. ಪ್ರೇಮವು ಚೇತನದ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸಾಹಸಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಅದು ಸುರಕ್ಷಿತ ತತ್ವವಲ್ಲ. ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಚೇತನಶಕ್ತಿ. ಪ್ರೇಮವಧೆ ಚೇತನಶಕ್ತಿಯ ದಮನ. ಪ್ರೇಮವು ಪಶುಮಾನವನನ್ನು ಉದಾತ್ತ ಮಾನವನನ್ನಾಗಿ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ ಮಾನವನನ್ನು ಅತಿ ಮಾನವನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಮಹಾಶಕ್ತಿ.

ಧರ್ಮವು ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ, ಭಾವೋದ್ವೇಗ, ನಂಬಿಗೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪ್ರಾಬಲ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಉದಯವಾಗಿ ಅವನ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದವು. ಮೊದಲು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ, ನಂತರ ಭಾವೋದ್ವೇಗ, ನಂತರ ಶ್ರದ್ಧೆ, ನಂತರ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಈ ಅಂಶಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ವಿಕಾಸಗೊಂಡವು. ನಂತರದ ಅಂಶವು ಮೊದಲು ಇದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಭಾವೋದ್ವೇಗವು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯ ಅನುಷಂಗಿಕ ಫಲ. ನಂತರ ನಂಬಿಗೆ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ವಿವರಣೆ ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಅಂಕುರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಗೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಯು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳದೆ ಧರ್ಮದ ಅಂತಃಸತ್ವವೆನಿಸಿದ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯು ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವ ಅಂಶ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ ರೂಢಿಬದ್ಧಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕರ್ತೃವಿನ ಜೀವನ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಯಾವ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ರೂಢಿಬದ್ಧಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯುಬಹುದು. ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ

ಇದೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸಾನಂದ ಮತ್ತು ಸಾಫಲ್ಯಭಾವಗಳು ಪುನರಾವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುವವು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಾವೋದ್ವೇಗವು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಹಚರ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಸವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವನು ಈ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಭಿಜ್ಞನಾದದ್ದು. ಇದು ಮಾನವನ ಮಹತ್ತರ ಸಾಧನೆ. ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಅವು ಜೀವಿಗಳ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ಅಪೂರ್ವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಮಾನವನು ಪುಲಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವದೇನೆಂದರೆ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳ ಮೂಲ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯು ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಉದ್ದೀಪಕ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚೋದಿತ ಭಾವೋದ್ವೇಗ ಗುಣಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಢಿಬದ್ಧಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯು, ಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡ ಮೂಲ ಸ್ವಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಖ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯಾವಾಗ ಸಮುದಾಯವು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುವುದೋ, ಆಗ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳು ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಮೇರೆಗೆ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳು ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಅವು ಅಧೋಮುಖ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಹೊಂದಿ ಊರ್ಧ್ವಮುಖಗೊಂಡ ಚೈತನ್ಯದ ಅಸ್ಪಷ್ಟಕಿರಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದೆ ಅವು ಸಮರ್ಥನೆ ಪಡೆಯಲಾರವು. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯು ದೈನಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂತೆ ಧರ್ಮವು ತನ್ನ ವಿಕಾಸದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚನೆಪಡೆದು ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬುಗೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸುಸಂಗತವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪುಕೊಡುವುದೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬುದ್ಧೇತ್ಮಿಕ ವಿವರಣೆಗೂ, ಆಚರಣೆಯ ಸಂಘಟಿತ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಸುಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಧರ್ಮವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕೆಲವು

ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ತತ್ವಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಧರ್ಮವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವನ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆದರ ಸತ್ಯಗಳು ಜಾಗತಿಕ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದೆ, ಅವು ಒಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ಭಾವ (ತತ್ವ)ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಧರ್ಮವು ಜಾಗತಿಕ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆಗ ಧರ್ಮವು ತಾತ್ವಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಂದ ವೈಚಾರಿಕ ಧರ್ಮವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಧರ್ಮವು ಜೀವನದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಧರ್ಮವು ವ್ಯಷ್ಟಿಜೀವನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ವಿಕಾಸಹೊಂದಿ ಸಮಷ್ಟಿ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡು ತತ್ವವೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಧರ್ಮವು ಜಾಗತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಅದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ, ಮಾನವನ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಸಮಷ್ಟಿಭಾವ ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮವು ಜಾಗತಿಕವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಸಮಷ್ಟಿತತ್ವ, ಸಮಷ್ಟಿಪ್ರಜ್ಞೆ, ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸಮಷ್ಟಿ ಏಕಾಂತ ಭಾವವು ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂತ ಭಾವವು ನಮ್ಮನ್ನು ದೈನಂದಿನ ಪರಿಸರಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಪಶುಮಾನವತೆಯಿಂದ ಉದಾತ್ತ ಮಾನವತೆಯೆಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂತವು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮತೆ ಸಮರಸ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿತ್ವವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಏಕಾಂತವು ವೈಚಾರಿಕಧರ್ಮದ ಮೂಲ. ವೈಚಾರಿಕ ಧರ್ಮವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

1. ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮೌಲ್ಯತತ್ತ್ವ:ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೀವಿಗೂ ತನ್ನದೆಯಾದ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಬೆಲೆ ಉಂಟು
2. ಸಮಷ್ಟಿ ಮೌಲ್ಯ ತತ್ತ್ವ:ವ್ಯಷ್ಟಿ-ವ್ಯಷ್ಟಿಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ.
3. ಸಮಷ್ಟಿ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮೌಲ್ಯ ತತ್ತ್ವ: ಲಿಂಗ ಅಂಗಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ.

ರಸ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ

ಬಿ.ಆರ್. ನಾಗೇಶ್

ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವ ಒಂದು ದೇಶದ ಕಲೆಗೆ ಅದೇ ದೇಶದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುವುದು ತೀರ್ಮಾನಿತ ವಿಚಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ದೇಶಗಳ ಜನರು, ತಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ಅಥವಾ ಉಳಿಯಬಲ್ಲಷ್ಟು ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾವಿಭಾಗವನ್ನು ತೀರಾ ಕಡೆಗಣಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಇಂಥಾ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಆ ಜನಗಳ ಆಲಸ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂಥ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದಾಗ, ನುಣುಚಿಕೊಂಡು ಹೊರಬರಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಅದು ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂತೂ ಒಂದು ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಐಶ್ವರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂಡುವಳಿಯಾಗಿ ಬರಬಲ್ಲ ಎಲ್ಲಾ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ, ಅದೇ ದೇಶದ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿ ನೆರವಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳು ದೇಶಗಳ ಗಡಿಮೀರಿ ಹೋಗುವ ಐಶ್ವರ್ಯ–ಅಂತಸ್ತು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಬಗೆಯಾದ ದೇಶೀಯ ಪದ್ಧತಿ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗಲೂಬಹುದು. ಕೆಲವರ ವಾದ ಹೀಗಿರಬಹುದು: ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆ ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಅದು ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ, ಉಳಿಯಬೇಕು. ಈ ವಾದ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿದ್ದರೂ, ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿ ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬೆಳೆಯಬಾರದು?

5ನೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾಮೇಳ ಸ್ಮರಣಸಂಚಿಕೆ, 1988

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪರಂಪರೆ ಇಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದುರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುವ, ಅವರ ಕಣ್ಣಿನಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವ, ಅಳೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿರದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನಿಸುವಿಕೆಯ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸದ್ಯ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕಲಾಸೃಷ್ಟನೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮದೆಷ್ಟು, ಬೇರೆಯವರದ್ದೆಷ್ಟು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಕುತೂಹಲ ಕೆಲವರಲ್ಲಾದರೂ ಹೊಳೆದಿರಬಹುದು (ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೇ ಇದು ಹೊಳೆಯುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಡಿಮೆ–ಕಾರಣ, ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವರು ನೇರ ಕಾರಣರು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ). ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಸೌಂದರ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮುಂದುಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ, ಮುಂದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಹೇಗೆ ಅನಾಥರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ, ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು, ಈಗ ನಿಸ್ಸತ್ವವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವ "ರಸ" ತತ್ವದ ಕುರಿತಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುವಂತಾಗಬೇಕು–ಎಂಬುದು ಕಲಾಸಕ್ತ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅನಿಸಿರಬಹುದಾದ ವಿಚಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ, ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯ ಇರಬೇಕೇ ಬೇಡವೇ–ಎಂಬುದು. ಎಲ್ಲಿಯತನಕ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಿದೆಯೋ, ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯ ಇರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಜರುಗಬಹುದು, ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯಾಫಲಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಯೋಗ್ಯ ಪರಿಚಯ ಇರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಎಲ್ಲಿಯತನಕ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಅಸಡ್ಡೆ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಾರೋ, ಎಲ್ಲಿಯತನಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ತೀವ್ರ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ಇಂಥ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಗತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕಲಾಭಿಜ್ಞನಿಗೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಒಂದು ವಿಶಾಲವೃಕ್ಷದಂತಿದ್ದು, ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅದರ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ಪರೋಪಜೀವಿಗಳಾಗಿಯೇ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿದ್ದವು, ಜೀವ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು–ಎಲ್ಲವೂ ಧರ್ಮದ ಸಾಧನೆಗೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿಯೇ ಬಂದಂಥವುಗಳು (ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಹಳ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ–ಹೇಗೆಂದರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಬಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ, ಪಾಪಪುಣ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗೆಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ಅವ್ಯಕ್ತ ಶಕ್ತಿ). ಹೀಗಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನತನಕವೂ ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾಭಿಜ್ಞ, ವಿಮರ್ಶಕ ಮೊದಲಾದವರು ಇಂಥ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ (ತಮಾಷೆ ಎಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಹೊರಬರುವುದೇ ಕ್ರಾಂತಿ, ಹೊಸತನ–ಎಂದು ಕೆಲವರು ತಿಳಿದಿರುವುದು). ಮನುಷ್ಯನು ಎಲ್ಲಿಯತನಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕೋ ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಂತಕತೆ ಇದೆ. ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದಂತಕತೆಗಳು, ಈ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವುದಾದರೂ ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹವೋ ಶಿಕ್ಷೆಯೋ ಇರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಇದು ಧರ್ಮದ ಬಿಗಿಹಿಡಿತದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲೇ ಆಗಿರುತ್ತದಲ್ಲವೇ?).

ಅತ್ಯಂತ ಸುಭಿಕ್ಷ ಪುಣ್ಯಕಾಲವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಯಜಿತ್ ಎಂಬೊಬ್ಬ ರಾಜ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ತರುಣನೊಬ್ಬ ಅಕಾಲಮೃತ್ಯುವಿಗೀಡಾದ. ಇದರಿಂದ ವ್ಯಥೆಗೊಂಡ ತಂದೆ–ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅರಸನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು "ನಿನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪುಣ್ಯಶೀಲವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಪಾಪವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನನ್ನ ಮಗ ಅಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತೀರಿಹೋದ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಭಯಜಿತ್ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಕೆರಳಿ, ಯಮನ ಮೇಲೇರಿಹೋಗಿ, ಅವನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ಬಂದು "ಹುಟ್ಟುಸಾವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕರ್ಮದಿಂದ ಬರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು,

ಇನ್ನಾವುದರಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಮನ ಮೇಲೆ ನಿನ್ನ ವಿಜಯ ವಿಜಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ತೀರಿಕೊಂಡ ಯುವಕನ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬಿಡಿಸು" ಎಂದು ರಾಜನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿದ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ರಾಜನು ಅಂಥ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಇದೇ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಚಿತ್ರವಾಯಿತು.

ಇದೇ ರೀತಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯಿಂದಲೂ ತಿಳಿದುಬರುವ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ: ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ವಸ್ತುವಿನ ತಾದ್ರೂಪಿಕ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿರದೆ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಕಾರಕ ವಸ್ತುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಅಥವಾ ಅದೃಶ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ದೃಶ್ಯರೂಪವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ–ಎಂಬುದು. ಇದೇ ತತ್ವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ, ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿ ಎಷ್ಟು ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುಬಹುದು.

ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುವು. ಹಾಗಿರುವಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದರೇನು–ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅರ್ಥ ನಮಗಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚಾರುತ್ವವೆಂದೂ, ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡದೆ, ಅದನ್ನು ಕವಿಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆಯೂ, ಕವಿಯು ಓದುಗರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವಗಳ ಮಹತ್ವಿಕೆಯೊಡನೆಯೂ ಸೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಹೃದ್ಯ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ–ಯಾವುದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದೋ ಅದು. ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕುಂತಕ ಎಂಬಾತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕವಿಕರ್ಮದೊಡನೆಯೇ ಸೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಿಶ್ವನಾಥ ಎಂಬುವನು ರಸದಿಂದ ಬಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಹೃದಯ ವಿಶಾಲಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜಗನ್ನಾಥನು ರಸದ ಅನುಭವವೇ ಸೌಂದರ್ಯ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು

ಅನುಭವಿಸುವ ತತ್ವ ಅಲೌಕಿಕ ಆಹ್ಲಾದವೇ ಸೌಂದರ್ಯ-ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಗ್ನಿಪುರಾಣವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು; ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಹೊಳೆಯುವ ಒಂದು ಮೂಲಸೂತ್ರವೆಂದರೆ, ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೋ ಆದು ಇಂದ್ರಿಯ ಗಮ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ಎಂದರೆ ಇದೇನೆ. ಭಟ್ಟತೌತ ಮತ್ತು ಹೇಮಚಂದ್ರ ಹೇಳುವಂತೆ-ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣನೆಯೂ ಶಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ, ಆ ವರ್ಣನೆಯ ಹಿಂದೆ ಕವಿಗಾದ ದರ್ಶನವಿದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ತಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ "ರಸ" ವಿಚಾರ ಬರುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದಿಂದಾಗುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಕಲೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ರಸದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಇಂದಿಗೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೇಳು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದ್ದು, ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇದೇ ರಸತತ್ವವನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಲೊಲ್ಲಟ ಮತ್ತು ಶಂಕುಕ, ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು ಬೆಳೆಸಿದರು.

"ರಸ ಎಂದರೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸದೃಶ ಸಂತೋಷ". ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದಿಂದಲೋ, ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದಿಂದಲೋ, ಕೆಲವು ಭಾವಗಳು ಸುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಯಾವುವು ಎಂದರೆ-ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯಗಳು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟನ್ನು ಭರತ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ-ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಭೀಭತ್ಸ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತ. ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಇಲ್ಲ (ನಾಟಕ, ನಾಟ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ-ಇವುಗಳೆಲ್ಲದುದರಿಂದ ಆನಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ, ಭರತನು

ಸೂಚಿಸಿದ 'ರಸ'ದ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು). ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವವೆಂದರೆ ರಸನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಉದ್ದೀಪನವಾಗಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳು; ಅನುಭಾವಗಳೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಅಂಗವಿಕಾರಗಳು. ಇವೆರಡರ ಪರಿಣಾಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಾದಾಗ, ಆಗಾಗ ಬಂದುಹೋಗುವ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ—ಇವುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕನ ಅಥವಾ ಕಲಾಭಿಜ್ಞನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇವು ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಾದಾಗ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ರಸಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವನ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ, ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ-ಮೊದಲಾದವರು ಈ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರು; ಬೆಳೆಸಿದರು. ಇದರ ಪರಿಪಾರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದರ ಬಿಗುವನ್ನು, ಒನಪನ್ನು ರಸತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸದೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಈ ನಾಲ್ವರ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕಾದದ್ದೆ.

ಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ನಿಜವಾದ ದುಷ್ಯಂತನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು "ಅನುಕರಿಸುವ ನಟರನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, ಹಗ್ಗವನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಸರ್ಪವೆಂದು ತಿಳಿಯುವಂತೆ, ನಟರೇ ರಸಾನುಭವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ದುಷ್ಯಂತ" ಎಂದು ಸಾಮಾಜಿಕರು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಂಕುಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕರು ನಟನನ್ನೇ ನಿಜವಾದ ದುಷ್ಯಂತನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ನಟನಲ್ಲಿಯೇ ದುಷ್ಯಂತಾದಿಗಳ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಿದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಊಹಾಜ್ಞಾನವೇ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ (ಲೊಲ್ಲಟನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಭ್ರಾಂತಿಯ ಅಂಶವಿದ್ದರೆ, ಶಂಕುಕನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಇವನು-ಎಂಬ ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ).

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು-ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ತನಗೆ ಕಂಡ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿರುವ ರಸವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದೇ 'ರಸ' ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ ಆತ, ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಅಲ್ಲದೆ "ಭಾವಕತ್ವ" ಎಂಬ

ಇನ್ನೊಂದು ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಾತು ಮುಂತಾದುವು 'ಭಾವಕತ್ವ' ಗುಣದಿಂದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವುದರಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇವರೊಳಗಿನ ಭೇದ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಬಳಿಕ ಬರುವ "ಭೋಜಕತ್ವ" ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲ, ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರಸ ಎಂದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಭರತನ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ರಸಭರಿತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾದ ಹೀಗಿದೆ: ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಭವಗಳು ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಭವಗಳೇ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು–ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ರಸವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬಾತ ತನ್ನಲ್ಲಿ ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಅಲೌಕಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಚಿತ್ತಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೇ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಂದು ಚಿತ್ರವು, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವ ದೃಶ್ಯದಂತಿರಲಾರದು. ಆದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸ್ತಂಭನಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಅದೊಂದು ಚಿತ್ರವೇ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸುವುದು, ತೊಡಕಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇದೇ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು, ಬುದ್ಧಿವಂತರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇವೆಯಾದರೂ, ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಗ್ರಂಥಗಳಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬರಲುತೊಡಗಿ, ಎರಡು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳು ಆಗಿವೆ, ಅಷ್ಟೇ. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

ಇದ್ದಿತು. ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ, ಅದರಿಂದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದು ಕೆಲವರು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತರಬೇತಿಗೊಂಡ ಒಂದು ಮನಸ್ಸು ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲವಾಗಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತರಬೇತಿಯೇ ಆಗಬಲ್ಲುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಕ್ರೋಚೆ, ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯಿಡ್, ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್, ಇಮಾನ್ಯುವೆಲ್ ಕ್ಯಾಂಟ್, ಥಿಯೋಡರ್ ಲಿಪ್ಸ್-ಮುಂತಾದವರ ಹೆಸರು ಆಗಾಗ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬರುವುದಿದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಕುರಿತು ಇವರಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ:

ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ : ಅನುಭವಿಸಿ ಆಗಿರುವ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ಒಬ್ಬಾತ ತಿರುಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಚಲನೆ, ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣ, ನಾದ, ಆಕೃತಿ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ, ಆ ಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನೆಡೆಗೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದಾಗ, ಎರಡನೆಯವನಲ್ಲೂ ಮೂಲದ ಭಾವನೆ ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ.

ಕ್ರೋಚೆ : ಇಂದ್ರಿಯಜ್ಞಾನ, ಭಾವೋದ್ರೇಕಸ್ಥಿತಿಗಳು ತಟಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಎಂದರೆ ತಟಸ್ಥ ಅವಲೋಕನವೂ ಅಲ್ಲ, ಹಗಲು ಕನಸು ಕಾಣುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ ಮಾನಸಿಕ ದೃಶ್ಯ. ಜಡವಾಗಿರುವ ಇಂದ್ರಿಯಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವ ಕಲೆ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಕಾರಣ, ಅದರೊಡನೆ ಅಪ್ಪಟವಾದ ಒಳಅರಿವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಜಡವೇ; ಅದು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೋ, ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳನ್ನೋ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ಹಾರಾಡಲು ಬಿಡುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಬಹುದು, ಆದರೆ ನಿಶ್ಚಿತವಿಲ್ಲ. ಆಕಾರವಿಲ್ಲದ ಅನುಭವದ ವಸ್ತು,

ವಿಚಾರಗಳು, ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶೀಲ ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯಗೊಂಡ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಆದಾಗಲೇ, ಕಲೆಯು ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ, ಮಿಥ್ಯ, ಉಪಯುಕ್ತ, ಅನುಪಯುಕ್ತ, ಒಳ್ಳೆಯದು, ಕೆಟ್ಟದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು "ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಮಾತ್ರ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಅದ್ವಿತೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಕ್ರೋಚೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ : ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅದರ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಗುಣವೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ. ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕ್ರಮಾನುಗತಿ, ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳ ಒಪ್ಪಂದ. ಕಲೆಯು ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಪ್ರಚೋದಿತ ಸೌಂದರ್ಯಭಾವ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದ ಪ್ರಚೋದಿತ ಭಾವಗಳಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪ್ರಚೋದನೆಯು ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ಅವಕಾಶಗಳ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಮಾನ್ಯುವೆಲ್ ಕ್ಯಾಂಟ್ : ಯಾವುದು ತಾಟಸ್ಥ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದೋ ಅದೇ ಕಲೆ. ತಾಟಸ್ಥವು ಶುದ್ಧವಾದ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಿನ ಇರುವಿಕೆಯು ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲಿರುವ ಆಸಕ್ತಿಯೊಡನೆ, ಆ ವಸ್ತು ಒಳ್ಳೆಯದು, ಹಿತಕಾರಿ ಎಂಬ ಗುಣಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ಸುಂದರವಾಗಿದೆಯೋ, ಅದು ಈ ಬಗೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ.

ಲಿಪ್ಸ್ : ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಎರಡು ಗುಣಗಳ ಸಮ್ಮಿಳಿತದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ; ಒಂದು–ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಭಾವ,

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿಯ ಭಾವ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು; ಎರಡು-ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಇಂದ್ರಿಯಜನ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಲ್ಲಿ ತನ್ನತನ ಮತ್ತು ವಸ್ತು-ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಶೀಲವಾದ ದ್ವಿಭಾಗ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯ ಸೃಷ್ಟನೆಯ ಸಮಯ ಒಬ್ಬಾತ ಒಂದು ಶಿಲಾವಿಗ್ರಹದ ಎದುರು ನಿಂತಿದ್ದರೆ, ತನಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆಯೇ, ಆತ ಆ ವಿಗ್ರಹದ ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ವಿಚಾರಗಳು, ನಮ್ಮ ರಸಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಅಷ್ಟೇನು ಮುಂದುಹೋಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಸಮಾಧಾನತರುವ ವಿಚಾರ ಆಗಬೇಕೇ-ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದು ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಇನ್ನಾದರೂ ಗೌರವಾನ್ವಿತವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೇ-ಇದು ಕಲಾಭಿಜ್ಞರ, ವಿಮರ್ಶಕರ, ಕಲಾವಿದರ ಮುಂದಿರಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ರಸತತ್ತ್ವವೂ ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯತತ್ತ್ವವೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರೋಣವೇ?

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ

ಎಂ.ಎಚ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ

1

ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕವಿ–ವಿಮರ್ಶಕನಾದ ಬಾದಲೇರ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ "ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ಯಾವ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ?" ಎಂದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನೇ ನೀಡುವ ಉತ್ತರ ಹೀಗಿದೆ: "ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂಬುದು, ವಿಮರ್ಶಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ ಕೂಡಲೇ, ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯ ಬರೆಯತೊಡಗಿದಂತೆ ಅವನ ಕತ್ತು ಹಿಸುಕಿ ಕಾಡುವ ದೊಡ್ಡ ಭಯಾನಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ...ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತಿ ಪಕ್ಷಪಾತದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು, ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕ್ಷಿತಿಜವನ್ನೇ ತೆರೆದಿಡುವಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಬರೆದಂತಹುದಾಗಿರಬೇಕು." ಬಾದಲೇರನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು, ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕ ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ, ಬಗೆಬಗೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಕೆಲವರು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಖಂಡನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲೆಯನ್ನು ಜನತೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲೆಯನ್ನು

'ಶೃಂಗಾರ ಲಹರಿ ', ಬೆಂಗಳೂರು 1989

ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯ ಬಗೆಯದಕ್ಕೆ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಕುರಿತ ವಿವರಣೆಗಳು, ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೇ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದಾಗ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ, ಖಂಡನೆ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಶಂಸಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬಾದಲೇರ್ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಹೊಸ ಕ್ಷಿತಿಜ ತೆರೆಯಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಸಿಕ, ಸಹೃದಯ, ವಿಮರ್ಶಕ ಪದಗಳನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ. 'ರಸಿಕ' ಕಾವ್ಯನಾಮದಿಂದ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದವರು, ಇದ್ದಾರೆ. ರಸಿಕನ ಲಕ್ಷಣ ಕುರಿತು ದಿವಂಗತ ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿ ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಅವು ದೀರ್ಘ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿ, ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ-ತನ್ಮಯತೆ ಉಳ್ಳವನನ್ನು ರಸಿಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಮನೋಭಾವ ಉಳ್ಳವನು ಆದದ್ದರಿಂದ ಆತ ರಸಿಕ. ರಸ ಶಬ್ದದಿಂದ ರಸಿಕ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವನು ಸಹೃದಯ. ಕವಿಕೃತಿಗೆ ತತ್‌ಸಮಾನ ಭಾವಸ್ಪಂದನೆ ತೋರಬಲ್ಲವನು ಅವನು. ಪರಿಶೀಲನೆ, ಪರಿಭಾವನೆ, ವಿವೇಚನೆ, ವಿಚಕ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಕೃತಿಯ ಸತ್ವದೋಷಗಳನ್ನು ಅರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಲ್ಲವನು ವಿಮರ್ಶಕ. ನಮ್ಮವರು ರಸಿಕನ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕನ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಸಹೃದಯನಲ್ಲೆ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಂಡರು.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಅದು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಅದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ, ಶಿಸ್ತಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬಂದದ್ದಲ್ಲ. ರಸಿಕ ಸಹೃದಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಭಾರತೀಯ. ಹೀಗಾಗಿ, ರಸಿಕನ, ಸಹೃದಯನ ಅಭಿರುಚಿ, ರಸಿಕತೆಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ವಿಮರ್ಶೆಯಾದರೊ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ

ಫಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ಪರಿಸರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತೊ, ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತೊ, ಯಾವೆಲ್ಲ ಮೌಲಿಕಾಂಶಗಳು ಆ ಕಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದವೊ ಅವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳ ಅಂಶಗಳ ಅರಿವು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಗತ್ಯ. ಆ ಕ್ಷಣದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗುವ ರಸಿಕನಿಗೆ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದರೆ ಸಂತೋಷ. ಆದರೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಖಚಿತವಾದ ವಿವರಣೆ ಕಷ್ಟ. ಅದು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ರುಚಿ, ಅನುಭವಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾದ, ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟ ಅಭಿರುಚಿಯ ಫಲವಾದ ಹೇಳಿಕೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು, ಕಲೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಯೋಗಾಧಾರಿತವಾದದ್ದು; ಕಲೆಯ ಗುಣಮೌಲ್ಯಗಳ ತುಲನೆಗೆ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹುದು. ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ವಿವರಿಸಲು, ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂಬಂಧಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.

ರೋಜರ್ ಫ್ರೈ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಏನನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ, ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಮಂಜು ಮುಸುಕಿದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ, ಮಂಜು ಕವಿದ ನೋಟವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ರಸಿಕನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ರಸಿಕ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಟಸ್ಥನಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟ ಅಡ್ಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಾಧಾರ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅದೇ ಜೀವ. ಮುಂದೆ ಆ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗುವುದು. ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಡುವಿನ ಭಾವಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಪೃಥಕ್ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತ ಅನಿಸಿಕೆ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಕಟ್ಟು ಬೀಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಕಡೆ ಅವನು ಮನದೆರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶವೇನು ಎಂದು ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಉದ್ದೇಶ, ಆ ಗುರಿಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಸೋಲುಗೆಲುವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಟೀಕೆಯನ್ನೊ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನೊ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಯಮ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ, ವಿಚಾರ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷಪಾತ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಕ ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನೋಡಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ. ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೋಷಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಕಾರಣಾಧಾರವಿಲ್ಲದ, ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದು. ಇಂತಹ ಕಲೆಗೆ ಹೊರತಾದ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲಿನ ನಿಷ್ಠೆಯೋ ದ್ವೇಷವೋ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆಧಾರವಾದಾಗ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿ ಬಹುದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಕಲುಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ 'ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಶಬ್ದ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಉತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರ ಸಿದ್ಧತೆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶಿಸುವವನನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಗೋಚರವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲ. ಸುಪ್ತ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ, ತೆರೆದಿಡಬಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಮತ್ತು ತತ್ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲದ ಅತೀತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ

ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನೂ ತಿಳಿಸಬಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಸೃಜನಶೀಲ ವಿಮರ್ಶಕ ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದನಿಗೂ, ಅವನ ಸುಪ್ತ ಆದರೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಖಚಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಿದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರವೇ ಸರ್ವಸ್ವವಲ್ಲ. ದೃಗ್ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿನ ಆಚೆಗಿನ, ಅತೀತ ಲೋಕದ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನಾಳದ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

2

ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ್ದು. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ, ವಿವೇಚನೆ ಇದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿ ಆಧಾರಿತ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಸೂತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೂತ್ರಗಳೂ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಇವೆಯೇ ಹೊರತು, ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತ ನೀಡುವಾಗಲೂ ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತಹ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿವರಣೆಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಗಳಂತಹ ಅಭಿನಯೇತರ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಇದೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆ. ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ವಿವರಣೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳು, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಭಾಷ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಇತರ ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ಹಬ್ಬಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದಂತೆ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ವಿವರಣೆಯ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರಚಿಸಿದರು. ಕಾಳಿದಾಸ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಲ್ಲಿನಾಥನಂತಹವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಕೃತಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅಂದಿನ ಓದುಗರಿಗೂ ನಡುವಿನ ಕಾಲದ ಅಂತರದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಕಳೆದರು.

ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಬರವಣಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ ಕುಂತಕ, ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಇಂತಹವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತ ವಿವೇಚನೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ದೃಷ್ಟಿಯ ಇಣಕು ನೋಟ ಮಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ, ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ-ದೋಷ, ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ವಿವರಣೆಯಾಗಿದ್ದಿತೇ ಹೊರತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪೀಠಿಕಾ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಬರಂಜನ್‌ರಾಯ್ ಅವರು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ್ದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರ. ಅದೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ. ಅಬ್ದುಲ್‌ಫಜಲನ ಅಕ್ಬರ್‌ನಾಮಾದಲ್ಲಿ, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಐನ್-ಇ-ಅಕ್ಬರಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಇಂದಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೊಘಲ್ ಶೈಲಿಯ ವಿವರಣೆ, ಅಲಿಫರ್ ಪಂಥ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನಪೂರ್ಣ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾರತದ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಇತಿಹಾಸ ಗ್ರಂಥದ 44ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಬರೆದ ಲಾಮ ತಾರಾನಾಥ

ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತ ವಿಗ್ರಹ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಏನೇ ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಕಲಾತತ್ತ್ವ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಗಿಂತ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಅದೇ ಆದರ್ಶನೀಯ ಗುರಿ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಸಹ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಬರೆದ ಜಾನ್ ರಸ್ಕಿನ್, ಬೆರೆನ್ಸನ್, ವಾಲ್ಟರ್ ಪೇಟರ್, ಆಂದ್ರೆ ಮಾಲ್ರೊ, ರೋಜರ್ ಫ್ರೈ, ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ ಮುಂತಾದವರು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪುರಾತತ್ತ್ವ ಶೋಧಕರು, ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು. ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲೆಗಿಂತ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. "ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಅದು ಏನನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಟಸ್ಥವಾದ ಜಡ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು" ಎಂಬುದು ರಾಯ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಫರ್ಗ್ಯೂಸನ್, ಬರ್ಜೆಸ್, ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್, ವಿನ್ಸೆಂಟ್ ಸ್ಮಿತ್ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು, ಆಯಾ ಯುಗದ ಶೈಲಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹೇಳಿದರೇ ಹೊರತು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಗಳ ಒಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೌಲನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಂದವರು ಹ್ಯಾವೆಲ್, ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಹೆನ್ರಿಕ್ ಜಿಮ್ಮರ್, ಸ್ಟೆಲಾ ಕ್ರಾಮರಿಷ್ ಮೊದಲಾದವರು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಾಣದಿದ್ದ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಇವರು

ತೋರಿದರು. ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಇತರ ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆ ಆದ ಬಗೆಯನ್ನೂ, ಪರಿವರ್ತನೆ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಇವರ ವಿವೇಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಣಬರಂಜನ್‌ರಾಯ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಇವರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೋಷ ಅಥವಾ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೆಂದರೆ "ಭಾರತೀಯರ ಬದುಕು, ನಡೆನುಡಿ, ಚಿಂತನೆ, ಭಾವನೆ, ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನವೆಲ್ಲವೂ ವೈದಿಕ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಜೈನಧರ್ಮಗಳ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಮತೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಉಪಾಧಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದವು ಎಂದು ತಮ್ಮದೇ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚಿಹ್ನೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದಾಗ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು." ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಅವರ ಅನಂತರ ಬಂದವರೂ ಸಹ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರ–ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಇದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸುಗಮ ಮಾರ್ಗವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಅಪವಾದ ಎಂಬಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯವಸಾಯ ನಡೆಸಿದವರು ಮುಲ್ಕರಾಜ್ ಆನಂದ್, ನಿಹಾರರಂಜನ ರಾಯ್ ಮುಂತಾದವರು. ನಿಹಾರರಂಜನ ರಾಯ್ ಕಲೆಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಈ ಬಗೆಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖನಗಳೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರೇ ಈ ಬಗೆಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ,ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ತಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವಾರದ ಪುರವಣಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರೆಲ್ಲ

ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಹೊರಗಿದ್ದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಬಿನೋದ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿ, ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಮಣಿಯನ್, ಸ್ವಾಮಿನಾಥನ್ ಮುಂತಾದವರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ವಿ.ಸೀ., ಅ.ನ.ಕೃ. ಮುಂತಾದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದುದೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

3

ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೃಷ್ಟಿಭೇದ, ವಿವಿಧ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನಗಳ ಕಾರಣ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕೆಲವು ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಆಯಾ ವರ್ಗಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಕೊರತೆಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯ ಖಚಿತ : ಈ ವಿಂಗಡನಾ ಕ್ರಮ ನಿರ್ದೇಶನಾ ರೂಪದ್ದೇ ಹೊರತು, ಬೇರೊಂದು ವರ್ಗದ ಅಂಶಗಳೂ ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಒಲವು, ಒತ್ತು ವಿಂಗಡಣೆಗೆ ಆಧಾರವಷ್ಟೆ.

1. ಕಲೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆ : ಹಿಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಕಲೆಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಸೇರಿರುವ ಕಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾ ರೂಪದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವೆವಾದರೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯೂ ಬರಬಹುದು.

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಮೊದಲು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಜಗತ್ತು, ಸತ್ಯಸ್ವರೂಪ, ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಮೂಡಿತು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜ್ಞಾನಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಶಿಸ್ತಾಯಿತು. ವಿಜ್ಞಾನ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನ ರೂಪ ತಳೆದಂತೆ, ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಸಿದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಇಂದು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಕಲೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯುವಂತಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಷಡಂಗಗಳ ವಿವರ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಿಗೂ ಹರಡಿದುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ -ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೊಡುಗೆಯಾದ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದಲೂ ಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಿದೆ. ವಕ್ರತೆ, ಧ್ವನಿ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ವಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಲಾನುಭವ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಒಟ್ಟು ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವೇ ಆಗಿವೆ.

2. **ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ :** ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗಿರುವ ಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದರೂ, ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅದು ರಚಿತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸರಿಯಾಗಲಾರದು. ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪರಿಚಯ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ವಿಚಾರದೃಷ್ಟಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಆದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಾದರೊ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ಅಂಕಿತ ಗುರುತಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಪವಾದ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಕಲಾರಚನೆ ಸಂಘ, ಗುಂಪು, ಮನೆತನಗಳ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡುದನ್ನೂ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೂ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೋ, ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೋ, ವಾಸ್ತುವನ್ನೋ ಸವಿವರವಾಗಿ ತೌಲನಿಕವಾಗಿಯೂ

ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅಜಂತಾ, ಬಾದಾಮಿಯ, ಸಿತ್ತನವಾಸಲ್‌ನ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳ ಸಮಗ್ರರೂಪದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಸಿ.ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿ ಅಂಥವರೂ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಶಾಸನ, ಕಾವ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ತೌಲನಿಕ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ನೀಡಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಸ್ಟೆಲ್ಲಾ ಕ್ರಾಮರಿಷ್, ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮೊದಲಾದವರು ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚಿಂತನೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೋ, ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನೋ, ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೋ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶಿಲ್ಪ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣದೆ ಆ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟರಾಜನ ಶಿವನ ಒಂದು ಕಂಚಿನ ವಿಗ್ರಹದ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಹತ್ವ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕೊರತೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

3. **ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ:** ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ, ಅಥವಾ ಚಳವಳಿಯ, ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ, ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ, ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿಯ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದೆ. ಇದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ಖಚಿತ ಅರಿವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಒಂದರಲ್ಲೇ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿ ವೈವಿಧ್ಯ, ನಿರ್ವಹಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳು, ಶೈಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಳವಳಿಯ ಹೆಸರು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿನಿಂತಿದೆ, ಹಿಂದಿನ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟ ಕಾರಣ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಲು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಇತರರಿಗೆ ರುಚಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ

ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಭಾವಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮೌಲಿಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಭ್ರಮೆ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಆವರಿಸಿದೆ.ಹೀಗಾಗಿ ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಸಾಧಾರ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ, ಶೈಥಿಲ್ಯದಿಂದ ದೃಢತೆಗೆ, ಗೊಂದಲಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಂಡ ಖಚಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಂಚ ಸಹನೆಯ, ಕುತೂಹಲದ ಮನೋಭಾವ ತಳೆದರೆ.

4. **ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆ :** ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಧಾನ ಎಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ, ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ, ಈಗಲೂ ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಗ್ರಂಥ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರರೂಪದ ಜೀವನ-ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಮುಲ್ಕ್‌ರಾಜ ಆನಂದ್, ಜಯಾ ಅಪ್ಪಾಸ್ವಾಮಿ, ರಿಚರ್ಡ್ ಬಾರ್ತಲೋಮಿಯೋ, ಕೆ. ಜಿ. ಸುಬ್ರಮಣಿಯನ್ ಮುಂತಾದವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಆದರ್ಶ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವವರು ಕಡಮೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶೇಷ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನ, ಪರಿಚಯ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಬಗೆಯ ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆ ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಾಗ ರೆವ್ಯೂ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ವಾರವಾರದ ಪತ್ರಿಕಾ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು, ಪತ್ರಿಕಾ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ, ಇತಿಮಿತಿಗಳ ಏನೆಲ್ಲ ಕಾರಣ ಕೊಟ್ಟರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದೆ, ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದನ ಹೆಸರನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಅವು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತ, ತಜ್ಞ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಕಲಾವಿದರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಿ, ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸಿ, ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯೆಂಬಂತೆ

ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ, ಮನಸ್ಸಿನ ಇಣುಕುನೋಟ ನೀಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಮರ್ಶಕನ ಕರ್ತವ್ಯ ಕಲಾವಿದನ ದೃಶ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಈಗಾಗಲೇ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ವಿಚಾರಗಳ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಪತ್ರಿಕೆಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾರಚನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು. ಹಾಗೇ ಅವನು ಬಳಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು, ವಿಶೇಷಣಗಳು, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮನೋಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದ್ದಾಗಿರದೆ–ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಅದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುರಿಯೂ ಅಲ್ಲ–ರಚನೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ತಂತ್ರ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಕವಾಗಬೇಕು, ನೆರವಾಗಬೇಕು. ಈ ಯಾವ ಗುಣವೂ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಂತೂ, ಪತ್ರಿಕೆಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ.

5. **ಸಕ್ರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ :** ರಿಚರ್ಡ್ ಬಾರ್ತಲೋಮಿಯೋ ತಮ್ಮ 'ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು functional criticism ಸಕ್ರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾವಿದ ಒಬ್ಬ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜತೆಗೆ ಅವನು ಸಕ್ರಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಅಹುದು. ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆ, ಸ್ವಯಂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪನಾಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಮೌಲ್ಯಪೂರ್ಣ ಕಲಾರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ, ಬಾರ್ತಲೋಮಿಯೊ. ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪನೆ ಎಂದರೆ, ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಗೊಳಿಸುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ರೂಪದ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ರಚಿಸುವ, ಮುರಿಯುವ ಮತ್ತೆ ಬಿಡಿಸುವ ಈ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಆ ಕಲಾವಿದನ ಅದುವರೆಗಿನ ಅನುಭವದ ವಿಸ್ತರಣೆಯೇ ಆದ ಕಾರಣ, ಮತ್ತು ಅವನ ಕಲಾರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಂವೇದನೆ ಸವಿವರವಾದ 'ಇತಿಹಾಸ' ವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದ ಕಾರಣ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಕ್ರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ: 1) ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ 2) ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಟೀಕೆ, ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಅಥವಾ ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆಗಳು, ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಗಳಿಂದ ಗಳಿಸಿದ ಅನುಭವಗಳೇ ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮವೂ ಆಗಬಹುದು. ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಚೋದನೆ ಒದಗಿಸಿದರೆ, ಆಂತರಿಕ ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆ ದೃಢತೆ ಹಾಗೂ ಗಟ್ಟಿತನ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ, ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಸಕ್ರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಿರುವುದಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಲ್ಲಿ ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ; ಇದು ಅವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

4

ಇದುವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ರಮಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶ ಕಾರಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದೂ ತಪ್ಪಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದದ ಖಚಿತ ಅರ್ಥದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಷ್ಟೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಖಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ ಅಗತ್ಯ.

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಅದು ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊರತಾದ ದೋಷವೇ ಇದಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಆ ಮಾನದಂಡಕ್ಕೆ ರಚನೆ ಹೊಂದದಿದ್ದರೆ ವಿಫಲವೆಂದು ಆರೋಪಿಸುವುದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲ.

ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿಯ ಮಾನದಂಡವಾಗಿ, ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದು ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಾಗಿರುವುದೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕೆಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದನ್ನೂ ಕೆಲವನ್ನು ಮೆಚ್ಚದಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಹೀಗೇಕೆ ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿದಾಗ, ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಒಂದೇ ಕವನವನ್ನು ಹಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಕವನವಷ್ಟನ್ನೆ ಗಮನಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಸಿದಾಗ, ಕವನದ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಖಂಡನೆಗಳ ಹಿಂದೆ, ಕವನವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳ ನಿವಾರಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಸೂತ್ರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಯಾವ ಯಾವ ಅಂಶಗಳ ಪರಿಗಣನೆಯಿಂದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿದ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ನಡುವೆ ಹಾಯಬಹುದಾದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ವಿಮರ್ಶಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಆತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುವ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳು, ವಿಮರ್ಶಾ ಸೂತ್ರಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ವಿಧಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಛಂದಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿ) ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಬಹುವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಮಾರ್ಪಾಟನೊಡನೆ ಆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಅಂತಃಸತ್ವ ಸಮೇತ ತಿಳಿಯುವಲ್ಲೂ ಪರಿಭಾವಿಸುವಲ್ಲೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಚನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಶಂಸಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶ. ಕಲಾರಚನೆ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥ, ಭಾವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು; ಅಲ್ಲದೆ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಂಬಂಧ ಕಾರಣ ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ; ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಆ ಅಂಶಗಳ ಔಚಿತ್ಯ; ವಸ್ತು–ತಂತ್ರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ಪರಿಣಾಮ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದು ಅಪ್ರಸ್ತುತ, ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಅನುಭವದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತೆರೆಸಬಲ್ಲುದು. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ತೀರ ಎಳೆದರೆ, ಅತಿ ಆಳಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣ ಮೊದಲು ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪರಿಭಾವನೆಗೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

1. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರ ತಲೆಬುಡ ಅರ್ಥವಾಗದಿರಬಹುದು. ಆಗ ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿ ಏನು ಉದ್ದೇಶವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು, ಯಾವುದಾದರೂ ವಿಚಾರವಿದ್ದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ, ಅನುಭವ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಭಾವ ಇವುಗಳಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಆಕೃತಿ ಕಲೆ, ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯ, ಸ್ಟಿಲ್‌ಲೈಫ್, ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

2. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪ, ಒಂದು ಲಯ, ಚಲನೆಯ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಸಂವೇದನೆಯ ಈ ತೊಡಕನ್ನು ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣ, ರಾಶಿ, ಕೆಂಪುಗಳ ಲಯಬದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಗಳಿಸಬಹುದು.

3. ಚಿಹ್ನೆ, ಸಂಕೇತಗಳ ಅರಿವು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಭಾವಸ್ಪಂದನಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದು. ಜ್ಯಾಮಿತೀಯ ಆಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮವೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಬಣ್ಣಗಳ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದಕ ಶಕ್ತಿಯೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದಿರಬಹುದು.

4. ತಪ್ಪು ಸಾಹಚರ್ಯಗಳು, ಅಪ್ರಸ್ತುತ ನೆನಪುಗಳು, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ತೊಡಕುಗಳು ಕೃತಿಯ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಹುದು.

5. ರೂಢಿಗತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಹಿಂದೆ ಕೇಳಿದ್ದ, ನೋಡಿದ್ದುದರ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವ ನಿಗದಿತವಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಹುದು.

6. ಭಾವಾತಿರೇಕ ಅಥವಾ ಭಾವೋದ್ವೇಗ (Sentimentality) ರೂಪದ ದೌರ್ಬಲ್ಯ.

7. ಧಾರ್ಮಿಕ, ಮತೀಯ ಹಾಗೇ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ನಂಬಿಕೆಗಳು ತಪ್ಪೋ ಸರಿಯೋ ತೊಡಕಾಗಬಲ್ಲುವು. ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸು ಅವಶ್ಯ.

8. ತಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪೂರ್ವಭಾವನೆಗಳು. ಹಿಂದೆಂದೊ ಅನ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದ ತಂತ್ರ-ಶೈಲಿಯೇ ಇದು ಆಗಿದೆಯೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ. ತಂತ್ರ-ಶೈಲಿ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಿಗೆ ಬದಲು ಅದೇ ಗುರಿ, ಉದ್ದೇಶ ಎಂಬ ಭಾವನೆ.

9. ಪರಿಭಾವನೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಕುರಿತ ಪೂರ್ವಭಾವನೆಗಳು. ಇವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವೂ ಆಗಬಹುದು, ಸ್ವರೂಪ - ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಆಗಬಹುದು.

10.ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಇತರ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳು.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲವೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತೊಡಕು ಇದ್ದರೂ ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗೋಡೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷ, ಶೈಥಿಲ್ಯ ತಲೆದೋರಬಹುದು. ಇವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಸಾಧ್ಯವೇ? ಯಾವನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಭವ, ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನೆ ಮರೆಸುವುದಾಗುತ್ತದೆ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳನೋಟ ಪಡೆದು ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕೆಲವು ಸ್ಥೂಲ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ರೇಖಾಚಿತ್ರವಾಗಿರಲಿ, ಜಲವರ್ಣ, ತೈಲಚಿತ್ರ, ಗ್ರಾಫಿಕ್ ರಚನೆಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿಯಾಗಿರಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಇದು ನೋಡುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಹೊರತು ಇದಿಷ್ಟೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನವಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ವಿಂಗಡನಾ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ನಿಲುವು ತಳೆಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು :

1) ವಿಚಾರ – ಚಿಂತನೆ

2) ಅನುಭೂತಿ – ಭಾವಸ್ಪಂದನೆ

3) ತಂತ್ರ – ಶೈಲಿ

ಇವು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕಾಂಶ, ಭಾವನಾಂಶ, ರೂಪಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

1. ವಿಚಾರ – ಚಿಂತನೆ : ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಚಿಂತನೆ, ವಿಚಾರಗಳು, ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ಅನುಭವಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಅಂಶವೇ ಇಲ್ಲದ ಶುದ್ಧ ದೃಕ್ ಸಂವೇದನಕಾರಿಯಾದ ರಚನೆಗಳೂ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕಾಂಶವನ್ನು ಕೈಬಿಡಬಹುದು.

ಅ) ಕಲಾವಿದನ ವಿಚಾರ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಸರಿಯಾದುದೇ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಾದುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕು. ಚಿಂತನೆ ನಿಜ, ಸರಿ ಎಂದಾದರೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೇ, ಗಾಢ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಂಥದೇ, ಮೌಲಿಕವಾದುದೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ? ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ-ಸ್ಫುಟತೆ ಇದೆಯೇ ಅಥವಾ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಯೇ? ಇಲ್ಲವೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಕಾರಣ ಮಂಕಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು.

ಆ) ಒಂದುವೇಳೆ ಕಲಾವಿದನ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಲಿ, ಚಿಂತನೆಯ ಮಾರ್ಗವೇ ಆಗಲಿ ಮಿಥ್ಯ, ಸುಳ್ಳು, ತಪ್ಪಾದದ್ದು ಎನಿಸಿದರೆ, ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ, ಆ ತಪ್ಪು ವಿಚಾರವೂ ಮಾಮೂಲಿಯಾದದ್ದೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆಯೇ ಅಥವಾ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣವಾದ ಹಳಸು ಲಹರಿಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣವನ್ನು ತಪ್ಪು ವಿಚಾರವನ್ನೂ ನಂಬಿಸುವಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆಯೇ? ಇಲ್ಲವೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೇ, ಮನಸೆಳೆಯಲಾರದೇ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

2. ಅನುಭೂತಿ-ಭಾವಸ್ಪಂದನೆ : ಕಲೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಜಡವೆಂದು ಬಂಡೆಗೂ, ಕಲೆಯನ್ನು ಚೈತನ್ಯಶೀಲವೆಂದು ಮೋಡಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವ-ರಸ ಎಲ್ಲ ಕಲಾರಚನೆಗಳ ಹೃದಯಕೇಂದ್ರ; ಜೀವನಾಡಿ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಚಾರ, ಭಾವ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಗ್ರಹಣೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಚನೆಗಳು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಎಸ್.ಎನ್. ದಾಸಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗಲೂ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ವರ್ಣಸಾಂಗತ್ಯ, ಸಂಯೋಜನೆಯ ಸೆಳೆತ ಸಂತೋಷಕೊಡಬಹುದು.

ಅ) ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಭಾವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಭಾವ, ಆ ಅನುಭೂತಿ (ಅಥವಾ ಫೀಲಿಂಗ್) ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದದ್ದೆ ಅಥವಾ ತೋರಿಕೆಯದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಗುಣಮಟ್ಟ ಹೇಗೆ? ಅದು ಮೌಲಿಕವಾದದ್ದೆ ಅಥವಾ ಭಾವಾತಿರೇಕವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭೂತಿ ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳು ಬೆರೆತು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು.

ಆ) ಒಂದು ವೇಳೆ ಭಾವಸ್ಪಂದನೆ ತೋರಿಕೆಯದಾದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ತೋರಿಕೆಯದಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆ ಶೈಥಿಲ್ಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿದೆಯೇ ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

3. **ತಂತ್ರ – ಶೈಲಿ :** ಮೂರನೆಯದು ರೂಪಾಂಶ, ಫಾರ್ಮ್, ತಂತ್ರ ವಿಧಾನ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಚನೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವೂ, ತಂತ್ರ – ಶೈಲಿಯೂ ಆಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರ, ತೈಲವರ್ಣ, ಜಲವರ್ಣ, ಶಿಲೆ, ಮರ, ಜೇಡಿಮಣ್ಣು ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣ ಮೌಲ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ವಸ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಲಾವಿದ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕೌಶಲಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತರಬಹುದು. ಆ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅದು ಅತೀತವಾದದ್ದಾದರೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಬಹುದು.

ಮಾಧ್ಯಮ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವೈಚಾರಿಕ, ಭಾವನಾಂಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆತ ಬಳಸುವ ದೃಶ್ಯ ಭಾಷೆ (idiom), ಶೈಲಿ, ಪಂಥ, ವಿಧಾನಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು

ಪ್ರಕಾಶನಗೊಳಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಲಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ತಂತ್ರವಷ್ಟೇ ಎಂದೂ ಕಲೆಯಾಗಲಾರದು. ಗುರಿಯಾಗಲಾರದು. ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ, ಜೀವನದಾಚೆಗಿನ ನಿಗೂಢವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಕಲೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಾಡುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸ್ಪಂದನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾರಣ ಕಲಾರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾಡುವ ವಿವೇಚನೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದಾದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಸಾಧನೆಯನ್ನೋ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನೋ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾದುವು. ಆದರೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಇವತ್ತಿನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ

ಮೂಲ : ಜಗ್‌ಮೋಹನ್
ಅನುವಾದ : ಪಿ.ವಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ 'ಪಾತ್ರ'ವೇನೊ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇದೆಯಾದರೂ 'ಸನ್ನಿವೇಶ' ಮಾತ್ರ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ.

ಶತಶತಮಾನ ಕಾಲದ ಮಾನವಕುಲದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ಕಲೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕಲೆಗಳು ವಿಶ್ವದ ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಕುಶಲಿಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಂತವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಕಲಾಕರ್ಮವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಕರಕುಶಲವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಅವರ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿತ್ತು.

ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲಷ್ಟೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ. ಕಲೆಯು

'ಕಲಾವಿಕಾಸ್', ಬೆಂಗಳೂರು, ಸಂಚಿಕೆ 25

ಅನಾಮಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಂದರೆ ಕಲೆಯು ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು/ಅವಳು ಎಂಬ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಕೇವಲ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ರುಜುವನ್ನು ಸೇರಿಸತೊಡಗಿದಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯ ಪಾಪದ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಮುದ್ರಿತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಲ್ಲೂ, ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯಗಳಲ್ಲೂ ಮೆರೆಯತೊಡಗಿವೆ. ಪ್ರಾರಂಭಕಾಲದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ (ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ) ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಅಥವಾ ಅಕ್ಷರಶಃ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸನಿರತನಾಗಿಯೇ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ.

ಚೀನ, ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಂತೆ ಭಾರತವು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ತತ್ವಜ್ಞರನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಿತು. ಅವರು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಸಮಗ್ರ ಮಾಹಿತಿ ಕೊಡುವ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯೇ ಕಲೆಯ ನವರಸ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿತು.

ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾತತ್ವವು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು. ಅದೆಂದರೆ 'ಧ್ವನಿ'. ದೃಶ್ಯಕನ ಜ್ಞಾನ, ದೃಷ್ಟಿಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಈ 'ಧ್ವನಿ' ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಮೊಗಲರ ದೊರೆಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ದೊರಕಿದವು. ಅರೇಬಿಯದ ಮರುಭೂಮಿಯಂತಲ್ಲದೆ, ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪರ್ಶಿಯಾದ ಈ ಮುಸ್ಲಿಂ ದಾಳಿಕಾರರು ತಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವರ್ಣಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದರು. ಅವು ಇಲ್ಲಿನವರಿಗೆ ನೂತನವಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವೂ ಕೂಡ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು

ಪ್ರಧಾನವಾಹಿನಿಯಾದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿ ಕಸಿ ಮಾಡಿದರು. ಮೊಗಲ್ ದೊರೆಗಳು ಕಲೆಗಳ ಮಹಾಪೋಷಕರಾಗಿದ್ದರು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಸಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದ ಅನಾಮಿಕತನದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಆಸ್ಥಾನದ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರುಜುವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದ.

ಮೊಗಲರ ನಂತರ ಭಾರತಕ್ಕೆ ವಿದೇಶೀಯ ಅಲೆಗಳು ಬಂದವು. ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು, ಡಚ್ಚರು, ಫ್ರೆಂಚರು ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಸಿಗಳು-ಇವರುಗಳ ಪ್ರವೇಶದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯು ಗುಣಾತ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳು ಮತ್ತು ಇತರ ಐರೋಪ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಭಾರತದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು.

ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟವು ಹಿಂದಿನವರ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ಹಿಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕತೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಆಗಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲನೇಕರು ಐರೋಪ್ಯನ್ನರು.

ಇವತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಕಲಾಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಕೂಡ ಇವೆ. ವಾರ್ತಾಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳು ಕಲೆಯನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಶಾಲೆಗಳು ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಕೇಂದ್ರೀಯ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದು, ಅದು ಮೂರು ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ (ಟ್ರೆನಾಲೆ) ದೆಹಲಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ವಾರ್ಷಿಕ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡತೊಡಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನವ್ಯಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಶಾಲೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಹಾಗೆ, ಭಾರತದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನಿಗೂ ತಾನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವನು ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಜನರ ಅಥವಾ ಕೊಳ್ಳುವವನ ಮಧ್ಯಸ್ಥನಾಗಿರಬೇಕಾದಂಥ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ ಸದಾ ಜಾಗೃತನಾಗಿರಬೇಕು. ಅವನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ವಿಕಾಸವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಮೂಲಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವವನಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವ ಮತ್ತು ನಕಲುಕಾರನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿರಬೇಕು.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರ ಇಂದಿಗೂ ಹಾಗೇ ಇದೆ. ಇವನ ಪಾತ್ರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಪ್ಲಿಮೆಂಟರಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ತಡವಾಗಿಯಾದರೂ ಸ್ವತಃ ತಾರತಮ್ಯ ಅರಿವುಳ್ಳವನಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಂದಿಗೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾಗದೆ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ದಿಟವಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶವಂತು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಇವತ್ತಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಒಂದು "ಉತ್ಪನ್ನ" ವಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಬಿರುಸಾದ ಪ್ರಚಾರ ಮತ್ತು ಮಾರಾಟ ನಿಪುಣತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಸಮೂಹಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಯುಗ. "ಗೋಡೆ ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯ" ಎಂಬ ಮತ್ತು " ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯ" ಎನ್ನುವಂತಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಸ್ವಿಚ್ಚಿನ ಬಿರುಡೆಯನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿದರೆ ಸಾಕು, ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ದೂರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು.

ರೇಡಿಯೋ, ದೂರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮಾನವನನ್ನು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಸಮೂಹದ ಸನಿಹಕ್ಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಎಂದೂ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಸವೆಯತೊಡಗಿವೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ

ಎಂಬುದು ಮೊಂಡಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಾಣ್ಕೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಕಲುಷಿತವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವತ್ತಿನ ದಿನ ಹಣದ ಅಂಶವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗತೊಡಗ್ಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಹಣದ ಪಿಶಾಚಿಯ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಮೂರನೇ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ದೇಶಗಳು ಹಿಂದೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೊಳಪಟ್ಟಿದ್ದವೆ ಆಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲವೆ ಮಂಕುಬಡಿದಂತಾಗಿದೆ. ಈ ದೇಶಗಳ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರುಗಳಿಗೆ ನಿಡುದಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಚಿತ್ರವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. (ಉದಾಃ ಭಾರತ). ಇವರಿಗೆ ಕಲಾವಿಶ್ವವು ಉಸಿರುಕಟ್ಟುವಂತಹ ಹುಚ್ಚು ಪೈಪೋಟಿಯಾಗಿದೆ. ಮೂರನೇ ಜಗತ್ತಿನ ದೇಶಗಳಿಗೆ UNITAD ಮತ್ತು UNIDO ಗಳು ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೇಶಗಳ ಕಲಾವಿದರು (ಹುಚ್ಚು ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು) ಭೇದಿಸಿ ಮುನ್ನುಗ್ಗಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗಿರುವ ಆಸರೆಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಆಶಾಭಾವನೆಯೊಂದೇ ಆಗಿದೆ.

* * *

ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೊಣೆಗಳು

ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು. ಇಲ್ಲಿ 'ನೋಡ' ಬೇಕಾದುದೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದರೂ ನೋಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಬಯಸುವುದೇಕೆ? ಈ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವೇ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದೇನು ? ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕನಿಷ್ಠ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭೂತಿಯು ಮೂಕವಾಗಿರುವುದು ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮುಂದೆ ನಿಂತಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಉಂಟಾಗಲೇಬೇಕು. ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ತುಂಬಾ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ 'ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ' ಅಥವಾ 'ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಅವಲೋಕಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಬೇಡವೇ ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದರ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಬೇಕೆಂಬ

'ಸಂಯೋಜನ' ಬೆಂಗಳೂರು 1987

ಸಮಸ್ಯೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಭ್ರಮಾವಶರಾಗಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕರ್ಮಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮುಸುಕುಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು, ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ವಿರೋಧಿಸಿರುವುದುಂಟು ಅಥವಾ ಈಗಲೂ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿರುವರು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಶಂಕೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ತವಾಗಿಯೇ ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಪೊಳ್ಳಿದೆ. ಇದೇ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಕಲೆಗಳ ಅನ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತೂಗಿನೋಡೋಣ. ಶಬ್ದಗಳ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು–ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕವಿತೆ–ಓದಿದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶಬ್ದಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ? ಒಂದು ವೇಳೆ ವ್ಯಕ್ತಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ನಿಖರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವವರು ಉಂಟೆ ? ಕವಿತೆಯೊಂದು ಸ್ಪಂದಿಸಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ಮನದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದುವರೆವಿಗೂ ಎಲ್ಲೂ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವು ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗಳೆಲ್ಲದರ ಸಫಲ ವಾಹಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಥವಾ ಓದುಗನು ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಆದರೂ ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶಕನು ಯಾವುದೇ ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಫಲವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಕವಿತೆಯು ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿರುವುದು ಅಥವಾ ಪ್ರಖರವಾಗಿರುವುದು ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿರುವುದು ಸೂಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಯಾವ ಕಲಾವಿದನಾದರೂ ತಾನು ಭಾಷೆಯ ವಿರೋಧಿ ಎಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯು ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ್ದರೆ, ಆತನು ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಮತಿಯಿಂದ ನುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕು. ಬೇರೊಬ್ಬ ಕಲಾಕಾರನಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಅತಿ ತೀವ್ರತರ ರೀತಿಯ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಈ ಅಂತರ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಹೇಗೇ ಇರಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಘೋಷಣೆಗಳಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ನಾವು ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸದೆಯೇ ಕೈಬಿಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕ – ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನೀಡಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು, ಮಾಡಿರುವ ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು – ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕರ್ತೃವಿನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನಾದರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವೆವು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ವಿವರಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದು ತುಂಬಾ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದರೂ ಯಾವುದು ಪಾಠಕ–ದರ್ಶಕ–ಓದುಗನ ಪಾಲಿಗೆ ಅದನ್ನೆ 'ಅಂತಿಮ'ವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಅಥವಾ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಆ ಕೃತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹಜವೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು ಎನಿಸಿದರೂ ಇದಿಷ್ಟೇ ಸಾಲದು. ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೋನದಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾದುದು; ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ತವಾದುದು.

ಮನುಷ್ಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಿಂದ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕಾಲದತನಕವೂ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಬಾಳಿನ ಮಧ್ಯೆಯ ನಿರಂತರತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಒಡಕೂ ಇಲ್ಲದೆ ಧಾರಾವಾಹಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ನುಡಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ದೇವಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ವಾಸಕ್ಕನುಕೂಲವಾದ ಮನೆಗಳ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯ ಕಲೆಗಳತನಕವೂ, ಇದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪದಂತಹ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇದೇ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ (ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಅನೇಕ). ಈಗ ಕಲೆಯ

ಘಟನಾಸ್ಥಳವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಗಳಲ್ಲೂ ಇರದೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಲೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದವು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಲಾಭವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕಲಾವಿದರಾದ ಪಿಕಾಸೋ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಕ್ ಅವರುಗಳು ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಿಂದ ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತಂದಾಗ ಅವರ ಸಹವರ್ತಿಗಳು, ಅವರ ನಿಕಟ ಪರಿಚಿತರು, ಕೊನೆಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕವಿ ಅಲೋಪನೆಯರ್ ಅವರ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕವಿ ಬಾಡ್ಲೇಯರ್ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ.

ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದವರೇ ಈ ಕವಿಗಳಾದುದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಿರುವುದರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಚಿತ್ರವು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ನಿರಂತರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿಂದ ಫಲಸ್ವರೂಪವಾದುದು ಎಂಬುದೂ ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಏನೋ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನ ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇತರರನ್ನೂ ಪಾಲುದಾರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ವೃತ್ತಿರಂಗದ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿಲ್ಲ.

ತೈಲಚಿತ್ರಗಳು, ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲಾ ಅವು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವತನಕ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಏಕಾಂತತೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನವಾದನಂತರವೂ ಕೂಡ ಅವು ಬಹುಮಂದಿಯತನಕ ಮುಟ್ಟದೆಯೇ ದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪಾಲು ಯಾರೋ ಕೊಂಡು ಗೋಡೆಗೆ ನೇತುಹಾಕುವುದರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಲಾಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೋದಾಗ ನಮ್ಮ ಸಮಯದ

ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಈ ಕೃತಿಗೆ ನಾವು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಇಂತಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಯಾವ ಒಂದು ನೆನಪನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಹೊತ್ತುತರಬಲ್ಲೆವು. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೊಂಡುತಂದು ತಮ್ಮ ಮನೆಯ ಗೋಡೆಗೆ ತೂಗಿಬಿಡುವಷ್ಟು ಸಾಮಗ್ರಿ ಇರುವವರು ಕೊಂಡುತಂದರೂ ಅದು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕೊಂಡುತಂದ ಚಿತ್ರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಮನೆಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಜನಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿದ್ದು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಡುವ ಜಾನಪದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಂತೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಂದರ್ಭ, ರಚನಾಕಾಲ – ಪರಿಸರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಹೊಸ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅದು ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನ್ನು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಕಟ್ಟಡದ ನಿರ್ಮಾಣಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಚಿತ್ರಸಂಯೋಜನೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಂತರಂಗದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತೋರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಹಿತಕರವೆನ್ನಲಾಗದ ಅಥವಾ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಲಾಗದ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜವೇ.

ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರ – ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರ ವಿರುದ್ಧ ಅವರು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿದ್ದೇ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗದವರ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆರೋಪವಿದೆ. ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ಆತುರದ ತಿಳಿವನ್ನು ನೀಡಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಒಡಪುಗಳ ಗಂಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಆ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ತನ್ನ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯನ್ನು, ತನ್ನ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ, ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಹಂಕಾರ ಜನ್ಯ ಸಂತೋಷ. ಎರಡನೆಯ ಆರೋಪವು ಆ ವಿಮರ್ಶಕರು ತೀರ ನಿರಂಕುಶರು, ಅಹಂಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಕಲೆಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸಲು ತಮಗೆ ಅಪ್ರಿಯವಾದುದನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸಲು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಟಾಂ ಉಲ್ಫ್ ಅವರ 'ಪೈಂಟೆಡ್ ವರ್ಡ್' (ಚಿತ್ರಿತ ಶಬ್ದ) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾದ ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಹೇಗೆ ಕಲಾಜಗತ್ತನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ

ಅವರನ್ನು ಟೀಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುಕ್ತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಇದು ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯತ್ತ ಬೊಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಈ ಆರೋಪ ಸಂಶಯಗಳಿದ್ದರೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಗಂಭೀರವೂ ಆದ ಸಾಧನೆಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೋಸವೆಂದು ಕರೆದವರೂ ಕೂಡ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂತಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಸ್ಥಿತಿಯು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಆದರ್ಶಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯಕ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳು, ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮುಂತಾದುವು ಪರಿಣತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದರ ರಚನಾತ್ಮಕ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರವು ಒಂದು ಮಟ್ಟದತನಕ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದರ ರಚನಾತ್ಮಕ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಗತಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಕಲಾಜಗತ್ತು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಗಜತ್ತಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ತೊಳಲುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಾಲ್ಕು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ತ್ರೈವಾರ್ಷಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಂದ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರೂ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಾತ್ರೆ-ಪ್ರವಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ; ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಚಯ ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಇದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಗತಿಯು ತೀವ್ರವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ರಚನಾತ್ಮ ಧಾರೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಝರಿಗಳೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿಯೇ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಒಳಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕುತೂಹಲಕರ ಅಂಶ. ಇವುಗಳ ಹರವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಅಪರೂಪ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಹುದಿನಗಳತನಕ 'ಸುದ್ದಿ'ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು ಅಥವಾ ಸುದ್ದಿಯ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದತನಕ ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೇವಲ

'ಸುದ್ದಿ'ಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸದಾ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನ ಅನುಭವವಲ್ಲ, ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ವಿಚಾರಪುಂಜವೂ ಹೌದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲೂ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರದ ಸಂಗ್ರಹರಾಶಿಯಲ್ಲದೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜೀವಂತ ವಿಚಾರ ಸಂಗ್ರಹತಾಣ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕ ಇದರ ರಸೋದ್ಘಾಟನೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶದ 'ಶೂನ್ಯ'ತೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ ಈ ರೀತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಭಿನ್ನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಆತ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಇತಿಹಾಸ, ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜನೀತಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ನೆರವು ಪಡೆದು ಆತನು ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಎಷ್ಟೇ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಗೊಂಡರೂ, ಅದರ ಸೃಜನ, ಸಮಾಜದಿಂದ ಎಷ್ಟೇ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದಾದರೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಆಂತರಂಗಿಕ ಮರ್ಮಗಳು, ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ, ಹಲವು ಅನುಭೂತಿಗಳು ಮತ್ತು ಬಾಳಿನ ಪಥವನ್ನು ಸುಗಮಗೊಳಿಸುವಂತಹ ಔಪಯೋಗಿಕ ಸತ್ಯಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ತಿಳಿವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೆರಿಕಾದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್ ಅವರು "ಕಲಾಶೈಲಿಯು ಸಂಪನ್ನತರವಾದುದು (ನಿಜವಾಗಲೂ ಇದು ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧವಾದುದೇ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ) ಎನ್ನುವ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಉನ್ನತ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸೇರ್ಪಡೆಗಳನ್ನು ತರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಆಕೃತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊರತರಲು, ಹೊರತಂದು ಅದನ್ನು ಇತರ ಅನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ,

ಇದೇ ಪಥದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಲು, ಚರ್ಚಿಸಲು ಅವಶ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯು ಅನುತ್ತೇಜಕವೆಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ತನ್ನ ಸಂಶಯುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಉಪಕಾರವೆಂದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಬಗೆಯಬಾರದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾದುದು, ಅವಶ್ಯಕ. ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಲಿಪಿಬದ್ಧ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯುನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ 'ಶಬ್ದ-ಭಾಷಾಭಂಡಾರದ ಒಂದು ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಈ ಕರ್ತವ್ಯಪಾಲನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಡುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕೊಡುಗೆಗಳು ವಿಕಾಸದ ಜೀವಾಳ. ಯಾವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅದು ಯಾವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಅವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಚರ್ಚೆಗೆ ವಸ್ತವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸದಾ ಉತ್ಸಾಹಿತಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ವಿವಾದಾತ್ಮಕವೇ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆಯೇ ಬಹುಮಂದಿಗೆ ಅಂಗೀಕಾರವಾಗುವಂತಹ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ವೃದ್ಧಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಗತಿಯುನ್ನು (ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳನ್ನು) ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅಂಕಿತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೊರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಲಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶಬ್ದಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟುಕೊಡುವಿಕೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಂಡ ಬಣ್ಣಗಳ ಬೆಡಗು

ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಇನ್ನಿತರ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತಲೂ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ನೋಡುಗನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಬಲ್ಲದು. ನಮ್ಮ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಅತ್ಯಂತ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಣ್ಣಗಳ ಛಾಯೆಗಳು, ಅವನು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣಿನ ಅನುಭವ-ಅಭ್ಯಾಸ, ಮನಸ್ಸಿನ ಪಕ್ವತೆ, ಭಾವನೆಗಳ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರ ಪದಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನನ್ನು ವೀಕ್ಷಕನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಂತೆ, ಅದರಿಂದ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ಉತ್ತೇಜಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅವಕಾಶ (ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್, ಪ್ಯಾನಲ್, ಭಿತ್ತಿ, ಕಾಗದ ಇತ್ಯಾದಿ)ದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳಾದ ಅವಕಾಶ, ಚಲನೆ, ಮೈವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಕಾರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದನ ತೀವ್ರ ತುಡಿತಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ರಸೋದ್ರೇಕಿತ ಅಥವಾ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆ.

'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ', 8 ಮತ್ತು 15ನೇ ಡಿಸೆಂಬರ್ 1991

ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಕುಂಚಗಳ ಬೀಸುಗಳಿಂದಾದರೂ, ರೇಖಾಚಿತ್ರವೂ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಅಂಶ. ಬಣ್ಣಗಳ ವಿವಿಧ ಛಾಯಾಮಾಲೆ ಕಲಾವಿದನ ವಿವಿಧ ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು. ಕೆಂಪು ಆಕ್ರೋಶಕ್ಕೆ ಹಳದಿ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ನೀಲಿ ಹಾತೊರೆಯುವಿಕೆಗೆ – ಹೀಗೆ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನೂ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯ ಆಳ, ಪ್ರಖರತೆ ಹಾಗೂ ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳ ಆಟಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳು ಅನೇಕ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಆಕಾರಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಕಡುಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಹುತೇಕ ಕಡಪು ಗುಂಪಿನ ಬಣ್ಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕ ವೃತ್ತ, ವರ್ತುಲ, ಸಮಾನಾಂತರರೇಖೆಗಳಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಚ್ಚಿಕೊಂಡಿವೆ. ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳಿವು. ಕಾಲಾನಂತರ ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಯಜ್ಞಮಂಟಪ ರಚನೆ, ಅಲಂಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹನುಮಂತ ರಾವಣನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡ ವರ್ಣನೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿದೆ. ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ ಯುಗಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತದ ಗ್ರಂಥ ಬೃಹತ್ ಸಂಹಿತಾ, ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ (ಇದರ 3ನೇ ವಿಭಾಗ ಚಿತ್ರಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ), ನಗ್ನಜಿತನ "ಚಿತ್ರಲಕ್ಷಣ", ಅಭಿಲಷಿತಾರ್ಥ ಚಿಂತಾಮಣಿ, ನಾರದಶಿಲ್ಪ, ಶಿಲ್ಪರತ್ನ, ಸಮರಾಂಗಣ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಶಿವತತ್ವ ರತ್ನಾಕರ, ಪಂಚದಶಿ, ಕಾಮಸೂತ್ರ, ಕನ್ನಡದ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳಾದ ಆದಿಪುರಾಣ,

ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಹಾಗೂ ಶಾಂತಿಪುರಾಣ, ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ, ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ, ಚಂದ್ರಪ್ರಭಾ ಪುರಾಣ, ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ದೇವಾಲಯಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂದಿಗೂ ಎಲ್ಲೋರದ ಕೈಲಾಸನಾಥ ದೇವಾಲಯದ ಒಳಗಿನ ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚೂರುಪಾರು ಬಣ್ಣಗಳ ಸೆಳಕುಗಳು, ರೇಖೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಂಪೆಯ ಕಲ್ಲಿನ ರಥದಲ್ಲಿ ಕಾವಿ, ಹಸಿರು, ಹಳದಿ, ಬಣ್ಣಗಳ ರೇಖೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಲವು ದೇವಾಲಯಗಳ ಸೂರು, ಭಿತ್ತಿಗಳು ಸುಂದರ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಗುಹಾಂತರ ದೇವಾಲಯಗಳಿರುವ ಅಜಂತಾ, ಎಲ್ಲೋರಾ, ಭಾಗ್, ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್, ಬಾದಾಮಿಗಳಲ್ಲದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಹಂಪೆ, ಲೇಪಾಕ್ಷಿ, ತಂಜಾವೂರು, ಕಂಚಿ ಮೊದಲಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೇವಾಲಯಗಳೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳಂತಿವೆ. ಜೈನರ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ 24 ತೀರ್ಥಂಕರರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ಹಸಿರು ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಲೆಪ್ಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಹಣನ ರಾಜತರಂಗಿಣಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಚೌರಪಂಚಾಶಿಕಾ ಎಂಬ 18 ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ. ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಗೆ, ಭಾವನೆಯ ಪವಿತ್ರತೆಗೆ ಈ ಬಣ್ಣಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದಿನ ತುಳುವರ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಕೃತಿ (the devil worship of the tuluvas 1982 - a.c. barnel) ಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹಿತ್ತಾಳೆಯ ತಗಡಿನಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಭೂತದ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರೇ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ನೀಲಮೇಘಶ್ಯಾಮನೆಂದು, ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು "ಶ್ಯಾಮೆ" ಎಂದು, ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಕೃಷ್ಣೆ ಎಂದೂ ಬಣ್ಣಿಸಿರುವರು. ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಪ್ರಕಾಶನದ ಮಂತ್ರವಿದ್ಯೆಯಾಗಿ ಮೈವೆತ್ತಿದ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಜೀವ ನೀಡುವ ಉದ್ದೇಶದ

ಆದರ್ಶದ್ದು. ನವರಸಗಳಾದ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಶ್ಯಾಮಲ, ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಬಿಳುಪು, ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಬೂದುಬಣ್ಣ, ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು, ವೀರಕ್ಕೆ ಹಳದಿ, ಭಯಾನಕಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು, ಬೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ನೀಲ, ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ ಸ್ವರ್ಣ, ಶಾಂತಕ್ಕೆ ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಬಿಳುಪು ಅಥವಾ ಚಂದ್ರನ ಶೀತಲ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿವೆ. ವಿಷ್ಣು, ಇಂದ್ರ, ಕಾಲ, ಮಹಾಕಾಲ, ಗಂಧರ್ವ, ನಾರಾಯಣ ಮೊದಲಾದವರು ತಮ್ಮ ಬಣ್ಣಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾತನ ಆದಿವಾಸಿ ಜನರು ಬಂಡೆಯಾಸರೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಅವರ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಂಬಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಬಣ್ಣಗಳ ಚಪ್ಪಟೆ (flat) ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು, ಕಾವಿ ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಛಾಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ಹಸಿರು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಇವೆ. ವಿಶ್ವದಾದ್ಯಂತ ಇರುವ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಂಗನೀಸ್, ಹೆಮಟೈಟ್, ಮೃದುಕೆಂಪುಶಿಲೆ ಮತ್ತು ಮರದ ಇದ್ದಿಲಿನಿಂದ, ಸುಣ್ಣದಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕೊಬ್ಬು, ಮರದ ಎಲೆಗಳ ರಸವೂ ಸೇರಿದೆ.

ಮೂಲಬಣ್ಣಗಳು ಕೆಂಪು, ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಹಳದಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇವುಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರಬಣ್ಣಗಳಾದ ನೇರಳೆ, ಹಸಿರು, ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಮೂರು ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದರೆ ಕಪ್ಪು, ಎಲ್ಲ ಮಿಶ್ರ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಬಿಳಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಮೂಲ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಏಕ ಅಥವಾ ಅನೇಕವಾಗಿ ಮಿಶ್ರಮಾಡುತ್ತಾ ಹಲವಾರು ವರ್ಣಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಹಳದಿ, ಕಿತ್ತಳೆ, ಕೆಂಪುಗಳು ಕಡಪು ಬಣ್ಣಗಳಾದರೆ, ನೇರಳೆ, ನೀಲಿ, ಹಸಿರುಗಳು ತಂಪು ಬಣ್ಣಗಳು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಈ ಬಣ್ಣಗಳು ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣಗಳು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಮೂಲ. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಬಣ್ಣಗಳಿಗಿಂತಲೂ ತೃತೀಯ ಬಣ್ಣಗಳು ಮಸುಕಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಣ್ಣು, ಮೃದು ಶಿಲೆ ಹಾಗೂ ಸಸ್ಯಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಪತಂಗದ ಮರ, ಚಂದನದ

ಮರ, ಮದರಂಗಿಯ ಎಲೆ, ಅಡಿಕೆ, ಮುತ್ತುಗದ ಬೇರು, ಅದರ ಹೂ, ಬಂಗಾರಕಾಯಿ, ಅರಸಿನದ ಗಡ್ಡೆ, ಕರಿಜಾಲಿಯ ಚಕ್ಕೆ, ಕುಂಕುಮದ ಹೂ, ಪಾರಿಜಾತದ ಹೂ, ನೀಲಿಯ ಸೊಪ್ಪು, ಹಾಲೆಮರ, ಕಾಚಿನಮರ, ಗೇರುಬೀಜ, ನೆಲ್ಲಿಚಕ್ಕೆ, ಬಸುರಿಮರದ ಬೇರು, ಬೆಲಪತ್ರೆ, ರತ್ನಗಂಧಿ ಮರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಸ್ಯಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಸ್ಯಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ದಾಖಲಾಗತೊಡಗಿದ ಕಾಲದಿಂದ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಧರ್ಮದೊಂದಿಗೆ ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಉತ್ತರದ ಸ್ಪೇನ್, ಈಜಿಪ್ಟಿನ ಗೋರಿಗಳು, ಅಜಂತಾದ ಭಿತ್ತಿಗಳು, ಪಶ್ಚಿಮದ ಇಗರ್ಜಿಗಳು ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ – ರೋಮನ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾರಂಭಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾಲದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಈ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಡಚಣೆಯಾಯಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನಾಮಂದಿರಗಳ ಭಿತ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ, ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು, ಅಸಂಸ್ಕೃತ ವಸ್ತು ವಿಷಯುಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಾಮರ್ಶೆಯ ಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಬಳಕೆಯಾದುವು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ರೇಖಾಕಾರಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಚಪ್ಪಟೆ (flat)ಯಾಗಿ ತುಂಬಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭೂದೃಶ್ಯ (landscape) ಕಲೆ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆದಾಗ ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬಣ್ಣಗಳ ರಂಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಂಡವು. (ಜಾನ್‌ವೆರ್‌ಮೀರ್‌ನ young woman with a water jug ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು). 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿತು. pictorial ಸೃಷ್ಟಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದವು. ಬಣ್ಣಗಳು ಅಡ್ಡಡ್ಡ, ಉದ್ದುದ್ದ ಕುಂಚದಿಂದ ಬೀಸಲ್ಪಟ್ಟವು, ಬಳಿಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಚೌಕದಂಥ ದಟ್ಟ ಬಣ್ಣ, ರೇಖಾಕಾರಗಳೂ ಹೊರಬಂದವು. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರ, ಅವಕಾಶ (space) ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳು ಅಥವಾ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ

ಹೊಸಭಾವ, ರೂಪವನ್ನು ಹೊದಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯು, ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯು ತಂತ್ರಗಳು, ಶತಮಾನಗಳ ಓಂದಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡರೂ ಮೆಕ್ಸಿಕೋದಲ್ಲಿ ಕೃತಕ (synthetic) ಬಣ್ಣಗಳು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನಾತಂತ್ರಗಳು ಬದಲಾದವು. ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಆಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನೀಡಿರುವ ಮೌರೈಸ್ ಡೇನಿಸ್ ತನ್ನ 'theories' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ "-ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ತುಂಬಲ್ಪಟ್ಟ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಚಪ್ಪಟೆ ಮೇಲ್ಮೈ" ಎಂದಿದ್ದರೆ, ಸೆಝಾನ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಓರಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ಅಷ್ಟೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ನಾವು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಾದ ನೆರಳು ಬೆಳಕು, ತೀಕ್ಷ್ಣ ಮತ್ತು ತಂಪುವರ್ಣಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅಂಥ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು. ವರ್ಣಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಭ್ರಮೆ, ಚಲನಶೀಲತೆ, ಆಳ, ಅವಕಾಶದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಮೈವಳಿಕೆ (texture) ಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು.

ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರು ಮತ್ತು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸಿದರು. ಬಣ್ಣ ಹಲವು ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲದು. ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ತಂಪಾದ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಬದಲಾದಾಗ ಅದು ಅಂತಸ್ಥ ಚಲನೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣಗಳ ನಿರ್ವಹಣಾ ಜಾಣ್ಮೆಯು ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದೂರಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರ ಕಿಡಿಕಾರುವಂಥ ಮತ್ತು ಸುಸುಂಗತ, ಹಿತವಾದ ವರ್ಣಮೇಳದಂಥ ಅಥವಾ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರ ಪರಸ್ಪರ ಅತ್ಯಂತ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ಬಣ್ಣಗಳ ಮೈತ್ರಿ ಇಲ್ಲದ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ, ಅಸಮಂಜಸ ಬಣ್ಣ, ಛಾಯೆಗಳು ಚಲನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲವು. ಬಣ್ಣಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್‌ನು (vangogh) ನೀಲಿಯನ್ನು ಆಗಾಗ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿಶ್ವದ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಿರಬಹುದು. ಈ ಹಿಂದೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದಾಗ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವು ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ (ರ್‍ಯಾಫೆಲ್‌ನ 'ಅಲ್ಬಾಮಡೋನ' ದಲ್ಲಿನಂತೆ) ವಿರುದ್ಧವೆಂಬಂತೆ ಹಿಂಸೆಯ, ಕ್ರೌರ್ಯದ, ನರಳಾಟದ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ಈ ಬಣ್ಣ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ! ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್‌ನ 'night cafe' ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂಚಿನ ವರ್‌ಜೀನಳ ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸ್ವರ್ಗದ element (ನೀಲಿ ಗಡಿಯಾರ) ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಅವಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಒಳ ಉಡುಪಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಕೇತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಅಥವಾ ರಿನೈಸ್ಸಾನ್ಸ್ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೆಚ್ಚು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವಿರಳ. ಕಲಾವಿದರಿಂದ ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಶಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ನೆರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೆಕ್‌ಮ್ಯಾನ್ (departure - triptych ಕೃತಿ) ಮತ್ತು ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್ (night cafe ಕೃತಿ)ರವರುಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್, ಎಲ್‌ಗ್ರೆಕ್ಕೊ ಮಂಕ್ ಮತ್ತಿತರ ಕಲಾವಿದರು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ, ದಿಢೀರ್ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದಲ್ಲದೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನೋಡುಗರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾದಿಯನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತನಗೆ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡ ರೀತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡಹುವಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರು ಬಣ್ಣಗಳ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು, ತಂತ್ರ – ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದ ಬಣ್ಣಗಳ ಶ್ರೀಮಂತ ಸತ್ವಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರ, ಅಭ್ಯುದಯಗಳ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸತನಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕಿನ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು.

2

ಬಣ್ಣ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ. ಆದರೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಒಪ್ಪಿಸುವ, ಅರ್ಪಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ನೀಡುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಳಕೆ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಉದ್ವೇಗಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾವಿದರಿಗಿಂತ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನೆರವಾಗಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಾವು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಆಕಾರಗಳಾಗಿ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ ರೇಖೆಗಳ ನಡುವೆ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಡುವ ಅಥವಾ ಆಕಾರಗಳ ಅಧೀನವಾದದ್ದೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಕಾಲವೂ ಇತ್ತು. ಕಥೆ ಹೇಳುವ ರೂಪಾಂಶಗಳಿಂದ ಬಹುದೂರ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬಣ್ಣಗಳಿಗಿದೆ. ಆಕಾರ – ಬಣ್ಣ – ಅವಕಾಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಬಹುತೇಕ ಗೌಣವಾಗಿ, ಬಣ್ಣಗಳ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೇ ಹೆಚ್ಚಾದದ್ದೂ ಉಂಟು. ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ, ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆಕಾರಗಳ ತೃಪ್ತಿಕರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂಥ ನೀಲಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಂಪು ಛಾಯೆ ಹೊಂದಿದ ನಸು ನೀಲಿಯ ಹಸಿರು ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಗಳು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಸಂಭ್ರಮಗೊಂಡ ದೃಶ್ಯವೊಂದರ ಸೊಬಗನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಾಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವಾದರೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಾರುವುದು ಬಣ್ಣಗಳು ಮಾತ್ರ. ಬಣ್ಣಗಳೇ ಫ್ರೆಸ್ಕೋ (fresco), ತೈಲವರ್ಣ, ಟೆಂಪೆರಾ ಮತ್ತು ಜಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಚಿತ್ರಕ ರೀತಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತುಂಬಿವೆ. ಗಾರೆ ಒಣಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ರೇಖಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ನೀರು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬರೆದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸರಳತೆಯನ್ನು, ತೈಲಕ್ಕೆ ಆಳವನ್ನು, ಟೆಂಪೆರಾಗೆ ಗರಿಗರಿತನವನ್ನು, ಜಲವರ್ಣಕ್ಕೆ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತಿತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಗುಣಮಟ್ಟಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳು ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಕಲಾವಿದರು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಫ್ರೆಸ್ಕೋ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಜೀಯತ್ರೋ, ಮೈಕೆಲೇಂಜಲೊ ಮೊದಲಾದವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಅಜಂತಾ, ಎಲ್ಲೋರಾ, ಬಾದಾಮಿ, ಸಿತ್ತನಿವಾಸಲ್, ಚೋಳರ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ವಿಜಯನಗರ ಹಾಗೂ ಅನಂತರದ ನಾಯಕ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ (ಫ್ರೆಸ್ಕೋ, ಸೆಕ್ಕೋ, ಮ್ಯೂರಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ) ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಟೆಂಪೆರಾ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಿ.ಶ. 15ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ತೈಲವರ್ಣಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಟೆಂಪೆರಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ಮೊದಲು ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದರು ಮರೆತರೆ, ನಂತರ ಇಟಲಿಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಟೆಂಪೆರಾ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟರು. 16ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ಡಾ ವಿಂಚಿ, 17ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವೆರ್‌ಮೀರ್, 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಿಸ್ಸಾರೊ, ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್ ಮತ್ತಿತರರು ತೈಲಮಾಧ್ಯಮದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಭಾರತದಲ್ಲೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಶಿಕ್ಷಣದ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಈ ಬಣ್ಣಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು.

ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಅಮೃತಾ ಶೇರ್‌ಗಿಲ್, ರವಿವರ್ಮರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೇ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಲಾವಿದರು ಸಮಕಾಲೀನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣ ಬಳಸಿ ಬೇಸತ್ತರು. ಬಹುಶಃ ತೈಲವರ್ಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ಮಾಸ್ಟರ್ ಕಲಾವಿದನೆಂದರೆ ಗೋಯಾನೇ ಇರಬಹುದು.

ಜಲಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ, ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಾಹಕವಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.2ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಇಜಿಪ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಡ್ಯೂರರ್‌ನಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯಿತು). ಜಲವರ್ಣಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಕಾಲದಿಂದ ಯೂರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗಾಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ, ಆ ಕಾಲದ

ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಾಲಂಕೃತ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿತ್ತು. 13ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದರು ಫ್ರೆಸ್ಕೋ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬದಲ್ಗೊಂಡಾಗ, ಉತ್ತರ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದರು ಬಹುತೇಕ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ (ನೀರು ಬಣ್ಣಗಳು)ದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪೂರ್ವದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜಲವರ್ಣವೇ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ (15ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರ ಕಂಡುಹಿಡಿದ ನಂತರ ಜಲವರ್ಣಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು). ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಉಸಿರುಹಿಡಿದು ಬದುಕುವ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸಿದ್ದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ 16 ಮತ್ತು 18ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಕಲಾವಿದರು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಟರ್ನರ್‌ರಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಇಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಲವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಕಾಗದ, ರೇಷ್ಮೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಒಪೇಕ್ ಆದ ಜಲವರ್ಣಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಇತರ ಬಣ್ಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜಲವರ್ಣಮಾಧ್ಯಮದ ಪಾರದರ್ಶಕತೆ ಇಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು 13ನೆಯ ಹಾಗೂ 14ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಗಾಥಿಕ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಬದಲ್ಗೊಂಡ ಕಲಾಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ವಿಧಾನಗಳು, ಬಣ್ಣದ ಮರಗೆತ್ತನೆ, ಉಬ್ಬುಚಿತ್ರ ಮುದ್ರಣಗಳು, ಕೊಲಾಜ್, ಕೋಲೋಗ್ರಾಫ್ ಉಜ್ಜುಪ್ರತಿ (frottage ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ದ್ರವ್ಯಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಕಾಗದದ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ

ಉಜ್ಜುವಿಕೆಯಿಂದ rubbings ಅದರ ತಳದಲ್ಲಿ ಅಣಿಮಾಡಿದ ಶಿಲ್ಪ ಅಥವಾ ಉಬ್ಬು ವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರತಿ ಪಡೆಯುವಿಕೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು) ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಇಂಕ್ ಬಣ್ಣಗಳು, ಇನ್ನಿತರ ಬಣ್ಣಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಮಿಶ್ರಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಪೇಸ್ಟಲ್ ಮಾಧ್ಯಮ 18ರಿಂದ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. 1870 ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಡೇಗಾಸ್, ಮಾನೆಟ್‌ರಂಥವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ವೈಭವೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಗಮನಾರ್ಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೇಸ್ಟಲ್ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅಕ್ರಿಲಿಕ್ ಬಣ್ಣಗಳು ತಮ್ಮ ಬಹುಬೇಗ ಒಣಗುವ ಗುಣದಿಂದ, ಪಾರದರ್ಶಕತೆ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಉಜ್ವಲ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ. ಮಿಶ್ರಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ವಿಶ್ವಸಮರದ ನಂತರ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ವಿಶ್ವಕಲಾಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಆ ಸ್ಥಾನ, ಅಮೆರಿಕಾ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ (ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿಗೆ) ವರ್ಗಾಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಜರ್ಮನಿಯ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದ ಹಲವು ಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರು ಅಮೆರಿಕೆಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದರು. 1913ಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ, ಪ್ರೀತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಾಗೂ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಿಂದ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹಿಂದಿಗಿಂತಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. 1900ರಿಂದ 1987ರವರೆಗಿನ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು (ರಿಯಲಿಸಂನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಗೆ, ಸೂಪರ್ ರಿಯಲಿಸಂನಲ್ಲಿ ಭಾವಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಗೆ,

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷ್‌ನಿಸಂನಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆಗೆ, ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾನ (intution)ಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ, ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹೊರಭಾವ ವೈಭವದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು) ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ. 1900-18 ರವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಕಲಾಶೈಲಿಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಕಲಾವಿದರು ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರವು ಪಡೆದರೆ, ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವೆ (1919-1939) ಕ್ಯಾಂಡಿನಿಸ್ಕಿ, ಥಿಯೋವ್ಯಾನ್ ಡಸ್‌ಬರ್ಗ್, ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ, ಮಾಕ್ಸ್ ಬೆಕ್‌ಮ್ಯಾನ್, ಒಟ್ಟೊಡಿಕ್ಸ್ (ಈತ ನೃತ್ಯಗಾತಿ ಅನಿತಾ ಬೆರ್‌ಬೆರ್‌ಳನ್ನು 1925ರಲ್ಲಿ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣ ಒಂದರಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದ), ಜೋಸೆಫ್ ಆಲ್ಬರ್, ಮೊಡಿಗ್ಲಿಯಾನಿ, ಪಿಯರ್ರೆ ಬೊನ್ನಾರ್ಡ್, ರಾವೊಲ್ ಡುಫೈ, ಪಾಬ್ಲೊ ಪಿಕಾಸೋ (ಗೆರ್ನಿಕಾ,1937) ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಡಂಚಾಂಪ್, ಫೆರ್‌ನಾಡ್ ಲೆಗೆರ್, ಷಗಾಲ್, ಜಿಯೋರ್ಜಿಯೋ ದೆ ಚಿರಿಕೊ, ಮಾಕ್ಸ್‌ಅರ್ನ್ಸ (ಮಳೆಯ ನಂತರ ಯೂರೋಪು ಕೃತಿ, 1940-42) ಸಲ್ವೇಡರ್ ಡಾಲಿ, ಜಾನ್ ಮಿರೋ, ಪಾಲ್ ನಾಷ್, ಹೆನ್ರಿ ಮಾತಿಸ್, ರೆನೆ ಮಾಗ್ರಿಟ್ಟೆಯವರುಗಳ ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಉಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ.

1920 ರಿಂದ 1965ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅವರಲ್ಲಿನ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು (ರವಿವರ್ಮನೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ರಿಯಲಿಸಂನಲ್ಲೇ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿದನು). ಅನಂತರದ ಪರಿತೋಷ್ ಸೇನ್, ಗೋಪಾಲ್ ಘೋಷ್‌ರಂಥವರು ಹೊಸ ಹಾದಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರವು ಪಡೆದರು. 1947ರ ನಂತರ ರಝಾ, ಸೌಝಾ, ಗಾಯ್‌ತೊಂಡೆ, ಅರಾ, ಅಬ್ಬಾಸಿ, ಹುಸೇನ್, ತಯ್ಯಬ್ ಮೆಹತಾ, ಕೆ.ಸಿ.ಎಸ್. ಪಣಿಕರ್, ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮೊದಲಾದವರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಹೊಸ ಆಶಯ–ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂದು ನಮ್ಮ ನೂರಾರು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ,

ಬಹುತೇಕ ಹೊಸ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂನ ಆಶಯುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಡುವೆ ಜಾನಪದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳೂ ಎಂದಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ, ಗುರಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ನೆರವಾಗುವಿಕೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಯಥಾಪ್ರತಿ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ (space)ಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುವ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆಳದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ವೈದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ. ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಹಾಗೂ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಸಹ ಬಣ್ಣಗಳ ನೆರವು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಣ್ಣಗಳ ವೈವಧ್ಯಮಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಅಡತಡೆ ಬರಲಾರದು.

ಚಿತ್ರಕಲೆ : ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ?

ಎಸ್. ದಿವಾಕರ್

ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ,ಅದೆಷ್ಟು ಜೋಕುಗಳಿಲ್ಲ ; ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಲ್ಲ ? ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುಗುಳುನಗೆ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಇವು ಕಲೆಯ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸತ್ಯವನ್ನೇನೂ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ನೋಡಿ ನಮಗೆ ಈ ಕಲೆ ಅರ್ಥವಾಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಣನೆಗಳ ಯಥಾಚಿತ್ರಣವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಆದರೆ ಎಂ.ಎಫ್. ಹುಸೇನ್ ಅಥವಾ ಪಿಕಾಸೋನ ಚಿತ್ರ ಬಹುಜನರ ಪಾಲಿಗೆ ಅರ್ಥಹೀನ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿದೆ, ವ್ಯಾಕರಣವಿದೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣಗಳಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ತಪ್ಪು. ಕಲೆ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವೀಕ್ಷಕನ ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬಲ್ಲದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನ ನೋಡುವ ಕಲೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು (ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು) ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶತಮಾನದಲ್ಲೂ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂತೋಷ, ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕಾದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

'ಸುಧಾ', 18 ಡಿಸೆಂಬರ್ 1988

ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳು ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಸಂತೋಷ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಮನುಷ್ಯ; ಕಲಾಕೃತಿ ಅವನದೇ ಆದ ಅನುಭವವನ್ನು, ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವವನೂ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಅವನು ತನಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂಶಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಕ ಕಲೆಯಿಂದ ಏನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೋ ಅದನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಈ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಏರಿದೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಹೊಮ್ಮಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿರುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರದು. ಅದೇ ರೀತಿ ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ವೀಕ್ಷಕ ತನ್ನೆದುರಿಗೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿರುವ ಒಟ್ಟು ಕಲಾಸಂಪತ್ತನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಸವಿಯಬಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪು. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ, ಸಂತೋಷ ಪಡೆಯುವ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವೀಕ್ಷಕನ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು.

ಪ್ರಥಮ ಹಂತ

ಈಗ ಈ ಲೇಖನ ಓದುತ್ತಿರುವ ನೀವು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಮ್ಮ ಕೊಠಡಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಿ. ನಿಮಗೆ ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾಣುತ್ತಿವೆಯಲ್ಲವೆ ? ಆ ವಸ್ತುಗಳ ಹೆಸರು ಹೇಳದೆ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆ ನೀವು ಅವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾದರೆ ಏನು ಮಾಡುತ್ತೀರಿ? ಮೊದಲು ಆ ವಸ್ತುಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೀರಿ. ನಂತರ ಅವುಗಳ ಬಣ್ಣ, ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಅವು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮ,

ಒಂದೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೀರಿ; ಅರ್ಥಾತ್ ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ನೀವು ಆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು 'ವರ್ಣಿಸು'ತ್ತೀರಿ. ದೃಶ್ಯಾನುಭವ ಪಡೆಯುವ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಥಮ ಹಂತ.

ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಲಾವಿದ ಮಾತಿಸ್ ರಚಿಸಿದ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಒಳಾಂಗಣ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ರೇಖೆಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಗೆರೆಗಳೂ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಡಕ್ಕೆ ಇರುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ಅಂಚಿನ ಗೆರೆಗಳೂ ನೇರವಾಗಿವೆ. ಉಳಿದವು ಕಮಾನಾಗಿ ಬಾಗಿರುವ ಗೆರೆಗಳು; ಚಿತ್ರದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ದುಂಡುಮೇಜಿನ ಮೇಲಿರುವ ಹೂದಾನಿಯ ಗೆರೆಗಳು, ದುಂಡುಮೇಜಿನ ಕಾಲು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ವರ್ಣಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಡಾಕೃತಿಯ ಪೀಚ್ ಹಣ್ಣುಗಳು, ಮೇಜಿನ ಮೇಲಿರುವ ಗಾಜಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲ್ಲಂಗಡಿ ಹಣ್ಣುಗಳು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಕಮಾನಿನಂಥ ಗೆರೆಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಕಲ್ಲಂಗಡಿ ಹಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಲೆಯಂತೆ ಸಾಗುವ ಗೆರೆಗಳಿವೆ. ಈ ಗೆರೆಗಳು ಚಿತ್ರದ ಬಲಗಡೆ ಮೇಲ್ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ವಾಲ್‌ಪೇಪರ'ನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಕುರ್ಚಿಯನ್ನೂ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಗೆರೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಾನಿಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಗೆರೆಗಳ ಕಡೆ ಹರಿಯಲಿ ಎಂಬುದೇ.

ಪಿಕಾಸೋನ 'ಗೂಳಿಯ ತಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಗಳು, ಕೋಡುಗಳು, ಕಣ್ಣುಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನೂ ಗೆರೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಗೂಳಿಯ ಕೆನ್ನೆಯ ಗೆರೆ ದುಂಡುಮೇಜಿನ ಕಾಲುಗಳ ಗೆರೆಗಳಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಮತ್ತೆ ಈ ಕೆನ್ನೆಯ ಆಕಾರ ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಗಳ ಆಕಾರವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಕೋಡು, ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳ ಆಕಾರವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. ಗೆರೆಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಗದ ಒಳನೆಯ್ಗೆ (ಟೆಕ್ಸ್ಚರ್) ಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗೂಳಿಯ ದವಡೆ ಹಾಗೂ ಕೋಡುಗಳ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಕುಡೊಂಕಾದ ಗೆರೆಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಅಂಕುಡೊಂಕು ಗೆರೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಗೂಳಿಯ ಕೆನ್ನೆ, ಗಲ್ಲಗಳು ಗುಂಡಗೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ

ಕಾಣುತ್ತಿವೆಯಲ್ಲವೆ? ಅಂದಮೇಲೆ ಗೆರೆಗಳಿಂದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಉಪಯೋಗವಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು: ಗೆರೆಗಳು, ವಸ್ತುವೊಂದರ ಹೊರ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಉಬ್ಬು-ತಗ್ಗುಗಳನ್ನೂ, ಒಳನೆಯ್ಗೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವು ತೆಳುವಾಗಿ, ನಯವಾಗಿ, ಒರಟಾಗಿ, ಢಾಳಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಮೂಡಿರಬಹುದು.

ಪಿಕಾಸೋನ ಇದೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಕಾರಗಳ ಉಪಯೋಗ ಹೇಗಾಗಿದೆಯೆಂದು ನೋಡೋಣ. ಕೊರಳಿನ ಡೊಂಕು ಆಕಾರದೊಳಗೇ ಕೆನ್ನೆಯ ಡೊಂಕೂ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಅದೇ ರೀತಿ ಮುಸುಡಿಯ ಒಳಗೆ ಹೊಳ್ಳೆಗಳು, ಹೊರಗಿವಿಯ ಒಳಗೆ ಒಳಗಿವಿ. ಇಡೀ ಕಣ್ಣಿನೊಳಗೆ ಕಣ್ಣ ಪಾಪೆ. ಜೊತೆಗೆ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಕಿವಿಗಳು ಬಾದಾಮಿಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದು ಪರಸ್ಪರ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿವೆ: ಚಿತ್ರದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಗಳೂ ಬಾದಾಮಿಯಾಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದು ಪರಸ್ಪರ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿವೆ; ಕೆಳಗೆ ತುಟಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅರೆಬಾದಾಮಿಯಾಕಾರಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹುದುಗಿಬಿಟ್ಟಂತಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಗೂಳಿಯ ಈ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಆಕಾರಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನೂ, ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೋಲಿಕೆಗಳು

ಡಿ ಚಿರಿಕೋನ 'ಆತಂಕದ ಪಯಣ' ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗೆರೆ, ಆಕಾರ, ಅವಕಾಶ (ಸ್ಪೇಸ್)ಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲಿರಾದರೆ ನಿಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥ, ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಜಿಯೊಟ್ಟೋನ 'ವಿಲಾಪ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓರೆಯಾದ ಗೆರೆಯೊಂದು ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದೆ. ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿವೆ, ದಟ್ಟವಾಗಿವೆ. ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ದೇವದೂತರ ಆಕೃತಿಗಳು ಸಣ್ಣಗೆ, ವಿರಳವಾಗಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮ್ಮಲ್ಲೇ ವಿಚಾರಗಳು ಉದಿಸಬಹುದು.

ಸಂವೇದನೆಯೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಸದಾ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವೇದನೆ ಅಥವಾ ಭಾವ

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡ ಘಟನೆಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿರಲಿ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಅವತರಿಸಿರಲಿ, ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಕೋಪದಿಂದ, ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲೊಂದು ಭಾವ ಉದಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಭಾವಗಳು ಬಿಗಿ ಅಥವಾ ನಿರಾಳ, ಭಾರ ಅಥವಾ ಹಗುರ, ಸರಳ ಅಥವಾ ಧಾರಾಳ – ಹೀಗೆ ಹಲಬಗೆಯ ದೈಹಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿಮಗೆ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರವಾಹವನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಪ್ರವಾಹ ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹರಿದರೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹುಚ್ಚು ಆವೇಶದಿಂದ ತುಂಬ ರಭಸವಾಗಿ ಸಾಗುವುದುಂಟು. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಕೂಡ ಭಾವಗಳ ಇಂಥ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಅಂತಸ್ತುಳ್ಳ ಒಂದು ಬೃಹತ್‌ಕಟ್ಟಡ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅರಿವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ, ಕುರುಚಲು ಗಿಡಗಳಿರುವ ಒಂದು ಬಯಲು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಸಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳೇನೋ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು. ಅವು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಪಾರ. ವಿಶಾಲವಾದ ಒಂದು ಮೈದಾನದತ್ತ ನೀವು ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುತ್ತೀರಿ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಹೀರಿಕೊಂಡ ವೈಶಾಲ್ಯವೇ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣ ಓಡಿ, ಆ ಮೈದಾನದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕ್ರಮಿಸುವ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಗಿಜಿಗುಡುವ ರೈಲುನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಮುನ್ನುಗ್ಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದು ನೂಕುನುಗ್ಗಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ನಮ್ಮ ದೇಹವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಣ್ಣೂ ಕೂಡ. ಅನೇಕ ಮಂದಿಯ ಮುಖಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ; ನುಸುಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಜಾಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತೇವೆ.

ದೈಹಿಕ ಅನುಭವ

ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ದೇಹವನ್ನೂ ತೊಡಗಿಸುವಂತಾಗಬೇಕು. ಕಣ್ಣು ನೋಡಿದಷ್ಟನ್ನೇ ಅಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ದೇಹ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ನಾವು 'ವರ್ಣಿಸಲು' ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಈಗ ಜಿಯೊಟ್ಟೋನ 'ವಿಲಾಪ' ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ

ನಮಗೇನನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ? ಕ್ರಿಸ್ತನ ತಲೆಯ ಸುತ್ತ ನೆರೆದಿರುವ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣ; ಚಿತ್ರದ ಬಲಗಡೆಯಿಂದ ಮೇಲುಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಾಗಿದಾಗ ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರಾಳತೆ; ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಹಾರಾಡುತ್ತಿರುವ ದೇವದೂತರನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆಹ್ಲಾದಕರ ಅನುಭವ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಜೊತೆ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ 'ಸಿಪ್ರೆಸ್ ಮರಗಳ'ನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲದ, ಸಂವೇದನೆಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯುಳ್ಳ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾನಗೋನ ಚಿತ್ರದೊಡನೆ ಪೊಲೋಕ್‌ನ 'ನಂಬರ್ 1' ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ. ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ ಚಿತ್ರ ಪೊಲೋಕ್‌ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆ ವೈವಿಧ್ಯ ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೀರಾ ? ಪೊಲೋಕ್‌ನ ಚಿತ್ರದ ನಂತರ ಮೀರೋನ 'ಬಂದರು' ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಭಾವವನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ ರೇಖೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಲಿ, ಆಕೃತಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ, ವಸ್ತುಗಳ ಮತ್ತು ಗೆರೆಗಳ ನಡುವಣ ಅವಕಾಶವನ್ನಾಗಲೀ ಎತ್ತಿಹೇಳುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲವೆ? ಮೀರೋನ ಚಿತ್ರದ ರೇಖೆಗಳು ಮತ್ತು ಬಿಂದುಗಳು ಯಾವುದೇ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಂತಿಯನ್ನು, ಚಂದವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರದ ಭಾವ ಇಷ್ಟೇ ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ. ಪೊಲೋಕ್‌ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ತೊಟ್ಟುಗಳು ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಯೋಜನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆವೇಶವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಮೀರೋನ ರೇಖೆ ಅಡ್ಡಡ್ಡವಾಗಿ ಹರಿದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡರೆ ಪೋಲೋಕ್‌ನ ರೇಖೆ ಇಡೀ ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಬಲೆಯ ಹಾಗೆ ಅಮರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಚಲನೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ಯಾವ ವಸ್ತು ಚಲಿಸಬಲ್ಲುದೋ ಅದು ಜೀವಂತ. ಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಚಲನೆಯನ್ನೂ, ಚೈತನ್ಯವನ್ನೂ ಧಾರೆಯೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುತ್ತಿರುವ ಹಕ್ಕಿ ಟೇಬಲಿನ ಮೇಲಿರುವ ಸೇಬುಹಣ್ಣು, ಅಮೂರ್ತ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ಬಣ್ಣ-ಹೀಗೆ ಯಾವುದನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಿ ಅದು ಜೀವ ಚೈತನ್ಯ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

ಲಯಭರಿತ ಚಲನೆ

ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಚಪ್ಪಟೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಚಲನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಬಹಳಷ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ, ಆ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಲಯಭರಿತ ಚಲನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬೊಟ್ಟಿಚೆಲ್ಲಿಯ 'ವೀನಸ್ ಜನನ'ದಲ್ಲಿ ಬಲಗಡೆಗಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಚಲನೆ ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ಅವಳ ಕೂದಲು, ಉಡುಗೆ, ವಸ್ತ್ರಗಳ ಹಾರಾಟದಿಂದಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಚಲನೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಬ್ರಾಖ್‌ನ 'ಲ ಎಸ್ತಾಕ್ ಬಳಿಯ ರಸ್ತೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಲಗಡೆಯಿಂದ ಸಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಡೊಂಕಾಗಿ ಹರಿದು ಚಲನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಜನರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಬರೀ ಆಕಾರಗಳ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಜೋಡಣೆಯೇ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹುಸೇನರ 'ಕುದುರೆಗಳು' ಕೃತಿಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ನೀವೇ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸೆಜಾನ್‌ನ 'ಮೌಂಟ್ ಸೇಂಟ್ ವಿಕ್ಟೋಯ್'ನ ಚಲನೆಯ ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಛಾಯೆಗಳ ಶೀಘ್ರ ಪರಿವರ್ತನೆಯಿಂದಾಗಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಅಳತೆ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಘನರೂಪಗಳು ಬಹುದೂರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಮೈತಾಳಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಈ ಘನಾಕೃತಿಯ ರೂಪಗಳೇ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಚಲನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಲ್ಲಿ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ಕುಂಚದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಡಿಕೂನಿಂಗ್‌ನ ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ. ಅಗಲವಾದ ಕುಂಚದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ನೇರವಾಗಿ ಚಲನೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಚಲಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುವ ಮನುಷ್ಯರನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅನುಕ್ರಮ ಲಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ತೋರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೋ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಪೊಲೋಕ್, ಡಿಕೂನಿಂಗ್‌ರಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಇಂಥ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕುಂಚದಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಗಾಕಾ ಕೋರಿನ್‌ನ 'ಅಲೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ'ದಲ್ಲಿ ನಾವು ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಲೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ, ಅಮೂರ್ತ ಚಲನೆಯ

ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹೇಗಾದರೂ ಸರಿ, ನಾವು ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ರೂಪರೇಷೆಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಜಿಯೊಟ್ಟೋನ 'ವಿಲಾಪ' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮತ್ತು ಆಕಾಶದ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಿದೆ. ಇದು ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಕೊಂಡಿ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕೈಗಳನ್ನು ಚಾಚಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಪರಿವರ್ತನಾ ಕಾಲದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಆತ ಕ್ರಿಸ್ತನ ತಲೆಯ ಸುತ್ತ ನೆರೆದಿರುವವರ ವೃತ್ತವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ; ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಕೈಚಾಚಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಇಬ್ಬರು ಮನುಷ್ಯರ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕವುಂಟಾಗಿದೆ; ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅವನ ತಲೆ ಮಧ್ಯದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ದಾಟಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವನಿಗೆ ಆಕಾಶದೊಡನೆ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಶೋಕವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಮೈಕೆಲಾಂಜೆಲೋನ 'ಮನುಷ್ಯನ ಅವನತಿ' ಯನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಡಾಲಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ. ಮೈಕೆಲಾಂಜೆಲೋನ ಚಿತ್ರದ ರೂಪರೇಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಜನ್ಮತಾಳುವುದು ಕಲಾವಿದನ ತೀವ್ರ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ; ಅನುಭವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅದಮ್ಯ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನಿಗಷ್ಟೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ವರ. ಅಂತಃಸ್ಫುರಣೆಯು ಸರಳ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ದಾಟಿಹೋಗಿ ಅದರ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಆಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳೇ. ಅವು ರೇಖೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ಆಕಾರಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಾವಿರುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನಗಳೂ ಕೂಡ.

ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವವನು ಕಲಾವಿದನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವೀಕ್ಷಕನೂ ಹೌದು. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಮಾನವನಿಗೆ ಸ್ವಭಾವಸಹಜ. ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವಸ್ತು– ಉದಾ: ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಹೂವು, ರಾಷ್ಟ್ರಧ್ವಜ, ಶಿಲುಬೆ, ಗೋವು–ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಿಚಾರದ ಸಂಕೇತವಾಗುವುದು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಪ್ರತೀಕಾಂಶವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ.

ನಿಜವಾದ ಯಾವನೇ ಕಲಾವಿದ ಕೇವಲ ಒಂದು ಮರವನ್ನೋ, ಹೆಣ್ಣನ್ನೋ, ಘನಾಕೃತಿಯನ್ನೋ ವಿನಾಕಾರಣ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನ ಚಿತ್ರ ಅವನದೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದರ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅವನ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಅಂಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಕಾಲ, ದೇಶಗಳಿಂದ ದೂರವಿರಲಾರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಕಲೆ ಅವನು ಬದುಕಿ ಬಾಳಿದ ಯುಗಧರ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅವನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ದಾರ್ಶನಿಕ ಧೋರಣೆಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕಲೆ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗಸೂಚಿಯಾಗಿದೆ. ಸೆಜಾನ್‌ನ ಚಿತ್ರ ಹೊಸ ಕಲಾಶೈಲಿಯೊಂದರ ಆರಂಭವನ್ನಷ್ಟೇ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಭೌತ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಜಿಯೊಟ್ಟೋ ಅಥವಾ ಮೈಕೆಲಾಂಜೆಲೋರ ಉರುಟುರುಟಾದ, ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಇದು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳು ವಿಲೀನವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಜಗತ್ತು. ಮುದುಕ ಸೆಜಾನ್ ತನ್ನ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ತರುಣ ಅಲ್ಬರ್ಟ್ ಐನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ತನ್ನ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಬಹುಶಃ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಪರಸ್ಪರರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಎಂಥ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ!

ರೇಖಾಚಿತ್ರ

ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್

ರೇಖಾಚಿತ್ರವು ಕಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅದು ಸಹಾಯಕ ಕಲೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕಲೆಯು ಆಗಿದೆ. ರೇಖಾಚಿತ್ರ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ವಿವಿಧ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಧಾನಗಳ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರಬಹುದು, ಸಮಯಕ್ಕೆ ತೋಚಿದುದಾಗಿರಬಹುದು, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಶೋಧನೆ ಅಥವಾ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಹಲವು ವಿಧದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಾತ್ಮವಾದ ಕ್ಯಾಲಿಗ್ರಫಿ, ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಅಮೂರ್ತ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದುದಾಗಿರಬಹುದು. ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಏನಾದರೂ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬಯಸಿದರೆ ಅದು ನವಶೋಧನೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ; ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸರಳತೆ ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಭಾವನೆಯ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಿ ಹೊಸ ಕಲಾಭಾಷೆಯನ್ನು ದಿಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇದು ಸಹ ವಿವಿಧ ಕಲಾಶೈಲಿಗಳಂತೆ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲಾಶೈಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಆತನನ್ನು ಮತ್ತು ಆತನ ಭಾವನಾಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ', ಬೆಂಗಳೂರು, 1982

ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರೇಖೆಗಳು ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ, ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವಾಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟುಗೊಂಡಿತು. ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಯಾನ್, ಜಲವರ್ಣ, ಶಾಯಿ ಅಥವಾ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಣ್ಣದ ಬಳಪದಿಂದ ರಚಿಸಿದಂತವು ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ಪಾರ್ಶ್ವಕಲೆಯೆನಿಸಿತ್ತು. ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳು ಬಣ್ಣದ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಪುರಾತನ ಕಲೆ ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದ ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕೃತಿ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇಂಥ ವಿಷಯದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರ, ಕಲಾವಿದ ಸ್ವತಃ ರಚಿಸಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಕಾದಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ (Classical)ವಾದದ್ದು; ಇದರಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದೊಡಗೂಡಿದುವು ಇರುತ್ತವೆ; ಅವು ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವು ಸೌಮ್ಯ ಮತ್ತು ಹತೋಟಿಗೊಳಪಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಕ್ಷ್ಯರೀತಿಯ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಚಿತ್ರಗಳಾಗಿರಬಹುದು.

ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ವಿಷಯ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದು, ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಇಂಥ ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ವಿಧಾನವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷಯದತ್ತಲೇ ವಾಲಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಅಥವಾ ವಿಷಯಾತ್ಮಕವಾದವ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಧರ್ಮದ ವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಣೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಮತ್ತು ಆಕಾರದ ಲಯಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರೇಖೆಗಳು ಅಗತ್ಯ ಮೂಲಾಂಶವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯ ರೇಖೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ವ್ಯಕ್ತಿಯ (ಕಲಾವಿದನ) ಸ್ವಭಾವದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರೇಖೆಗಳು, ಸಾಧನೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹವು. ಅವು ಯಾವುದರ ಮೇಲೆ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆಯೋ ಅದು ಶಾಂತತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ಗೊಂದಲತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನಿಸಿರಬಹುದು. ಅದು ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಸೃಜನತೆಯ ಛಾಯಾ ಆವರಣವಾಗಿರ ಬಹುದು ಮತ್ತು ಖಚಿತ ದಾಖಲತೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನವಶೋಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹ ನವಶೋಧಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಮ್ಯಾಥೀಸ್, ಪಿಕಾಸೋ ಮತ್ತು ಪಾಲ್‌ಕ್ಲೀ. ಇವರು ಮೂಲಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು. ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪಾಲ್‌ಕ್ಲೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಆಳವನ್ನು, ಭಾವನೆಯನ್ನು, ಅನುಭವತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ಮಧ್ಯೆ ಎಲ್ಲೆ ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಏಕವರ್ಣರೂಪಣೆ ಮತ್ರ್ರ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಪ್ರಧಾನ ಆಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುಂಚ(Brush)ದಿಂದ ರಚಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕವಾಗಿ ಭಾರತ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರೆ ದೇಶದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿತ್ತು. ಪುರಾತನ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ವಸ್ತುವಿನ ಪಾರ್ಶ್ವಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಈಜಿಪ್ಟ್‌ನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ರೇಖಾಚಿತ್ರವು ಉದ್ವೇಗದ ಅಥವಾ ರೋಮಾಂಚನಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:- ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷಕರವಾದ, ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರದ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅಥವಾ ವಿಲಕ್ಷಣ (Whimsical)ತೆಯನ್ನು

ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಲಾಕಾರ, ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಒಲವಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ, ಇಂಥ ಕಾರ್ಯದ ಶೈಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಆಶಯಗಳು ಎಂತಹವು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಮನೋವಿಲಾಸಿಪಂಥ(Romanticism)ದ ಕೊನೆ ಯಾವುದೆಂದರೆ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಥವಾ ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಯಾರೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಅಜಾಗೃತ ಸ್ಥಿತಿ (Unconscious). ಏಕೆಂದರೆ, ಅವನ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಊಹೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಬಹುಶಃ ಆತನು ಮೂಲವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವನು, ಏಕೆಂದರೆ, ಅವನ ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ವಿಷಯಗಳು ಆಕಾರ ಅಥವಾ ವಿಚಾರದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ವಿಧಾನದ ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ವಿವರಣೆಯೆಂದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ (Design)ವೇ. ಬಹುಶಃ ಅಲಂಕರಣ (Decorative)ವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದರು. ಸ್ಪಷ್ಟವಿನ್ಯಾಸ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದಂತಹ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ್ಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಕಲಾವಿದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಲಂಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರವನ್ನು ವಿಕೃತರೂಪಗೊಳಿಸಿರಬಹುದು.

ಅಲಂಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಯೋಜಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ (Three Dimensional) ವಸ್ತು ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ಚಪ್ಪಟಾಕಾರ ಅಥವಾ ದ್ವಿಪ್ರಮಾಣ(Two Dimensional)ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಹಾಗೇ ಉಳಿಯದೆ ಲೋಹ, ಕಾಗದ ಅಥವಾ ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಡದ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ಕೆಲಸವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಅಪ್ಲೈಡ್ ಆರ್ಟ್‌ನ ಫ್ಲೋರ್(Floor) ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಜಾಹೀರಾತಿನವರೆಗೂ ಅಲಂಕರಣವಿರುತ್ತದೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ, ಇಂಥ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲ ಜೀವನವೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜೀವನದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಆದುದರಿಂದ, ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಗಳು ದ್ವಿಮುಖ ಸ್ವಭಾವದ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಊಹೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾಷೆ ಅಸಾಧಾರಣವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರ :

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಲಾಲಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮತ್ತು ನಿಕಟರೀತಿಯ ಅಣುಚಿತ್ರಗಳು – ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು ಪ್ರಧಾನ. ಇವು ರೂಪಿಸುವ ಆಕಾರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆ. ಪ್ರತಿ ಚಿತ್ರ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದಂತಹ ಅನುಕಂಪದ ಅರ್ಥವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಸಂತೋಷದಾಯಕ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಅಣುಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೇಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಗುಣದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮನೋದ್ವೇಗವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಭಾರತೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಗುಣದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದವು. ಇವು ಕನಿಷ್ಠ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವಂತಹುವು. ಇಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತಹುದು. ಆದುದರಿಂದ, ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಛಾಯೆಗಷ್ಟೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂಗರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರದ ವರದಿ. ಇದು ನೆನಪಿನ, ಗೊತ್ತಿರುವ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಜೀವನದ ಪವಿತ್ರ, ತಾರ್ಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯವಾಗಿರಬಹುದು. ನಾವು ಮೊಗಲ್ ಕಲೆಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವಿಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯೂ ನಂಬಿಕೆ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು

ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಕಲೆಯ ವಿಷಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಗೊತ್ತಿರುವ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಲಯ, ಲಾಲಿತ್ಯದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಇದು ಸಂಪ್ರಾದಾಯದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೂಲದ ಮೇಲೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಒತ್ತಡವಿರುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕುಶಲತೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕೆಲವು ಹಿಂದಿನ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಉಳಿದಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೊಗಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಆಮದಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅರುಣೋದಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಿಂದ ರಿನೈಸೆನ್ಸ್‌ನಿಂದ ವಿದೇಶಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪುರಾತನ ಅವಶೇಷಗಳು ಹೊರತೆಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರವು ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅಂಗರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿತ್ತು.

ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಸಂಯೋಜನೆಯು ಆರಂಭವಾಯ್ತು. ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೂರರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದವು. ಅವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಯೊಳಗೊಂಡ ಕಲಾಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಸ್ಕೆಚ್‌ಗಳಲ್ಲೂ ಸಹಜ ರಂಗಿನ ಜೊತೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಅಬನೀಂದ್ರರ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಅವರ ಸಣ್ಣ ಸ್ಕೆಚ್‌ಗಳು.

ನಂದಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರು ಸ್ವಂತ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜೀವನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಅಲಂಕರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದವು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದನೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ -ವೀಣೆ ನುಡಿಸುವವರು ಅಥವಾ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕುಂಚವನ್ನು

ಕ್ಯಾಲಿಗ್ರಾಫಿಕ್ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಸತತವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಂತೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ರೂಪದರ್ಶಿಗಳ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು, ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಸ್ಕೆಚ್‌ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಅಲಂಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವೊಂದು ವಸ್ತುಗಳ ಅಂತರ್ಭಾವವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಪುಷ್ಪಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಭಾಗವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಜೊತೆಗೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಂದಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು, ನಂದಲಾಲ್‌ರ ಕೆಲವು ಕಲಾಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಕುಂಚವನ್ನು ಸರಾಗ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಕುಂಚಭಾಷೆಯನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಕ್ಯಾಲಿಗ್ರಫಿ ಕುಂಚಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಸ್ಕೆಚ್‌ಗಳು ನೆನಪಿನ ಆಕಾರಗಳಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ಭಾವಕ್ಕೆಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಲಿಪಿಯನ್ನು ಶೂನ್ಯವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅಣಿಗೊಳಿಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ರಾಮಕಿಂಕರರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ್ ಸ್ಕೂಲ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯ ಮುಗಿತದ ರೇಖೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವರು ಆಧುನಿಕತೆಯತ್ತ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ; ರಾಮಕಿಂಕರರ ಸೃಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದ ಸ್ಪಂದನದ ಜೊತೆಗೆ ವಿನ್ಯಾಸವು ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇತರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರಾದ ಮುಖುಲ್ ಡೇ, ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥ ಇವರಿಬ್ಬರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ರಚನಾಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಮತ್ತೂ ಕೆಲವರು ಪುನರ್ ಆಲೋಚಿಸಿದ ಪರ್ಯಾಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಷಿತೀಂದ್ರನಾಥ ಮಜುಂದಾರ್ ಮತ್ತು ಚುಂಗ್‌ತಾಯ್ ಇವರುಗಳು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದಂತಹ ಮನೋವಿಲಾಸಿ (Romanticism) ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದವರು.

ಎರಡು ವಿಧವಾದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಲಯ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿತ ಕಲಾವಿದರು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮತ್ತು ಚಾವ್ಡ. ಅವರ ಸ್ಕೆಚ್‌ಗಳು ಜೀವನದಿಂದ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎರಡರಿಂದಲೂ ಕೂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ:- ನೃತ್ಯದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮೂಲತಃ ರೇಖಾತ್ಮಕ (Linear)ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಚಲನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯದ ಅಲಂಕರಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಕೈ ಡಾ॥ ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಅವರದು. ಅವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಚಲನಸತ್ವವಿದೆ. ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಬ್ಬಾರರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿದ ರೇಖೆಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಚಲನಾತ್ಮಕತನದಿಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಲಯಬದ್ಧತೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ.

ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಮುಕ್ತಾಯವು ವಿವರವಾದ ಲಯದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಯಿಲ್ಲದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಶೈಲಜ್ ಮುಖರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಗೋಪಾಲ್ ಘೋಷ್‌ರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೇ ಹೊರತು ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬ್ರಷ್‌ಸ್ಟ್ರೋಕ್‌ಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅವರು ಅಮೂರ್ತ ವಿಧಾನದತ್ತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯತ್ತ ಮುನ್ನಡೆದು ಅದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಶಾಂತಿ ನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಕಲಿತವರಾದರೂ ಬಣ್ಣದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರೇಖೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಆವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಹ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕಲಾವಿದರು. ಇವರು ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ವಿವರಣಾ ಸಂಗತಿ, ಸ್ಥಳಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅನುಭವದ ಸಹಜತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಸ್ತುತ

ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕರು ತಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನಿತರ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಣದ ಪ್ರಧಾನತೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪುನಃ ನಾವು, ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಅಥವಾ ವಿಕಾರವಾದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರುಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸಂಬಂಧಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆರೋಗ್ಯಕರ ಒಲವು ಮತ್ತು ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯುತ ಕಾರ್ಯವು ಪುನಃ ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆಯೇ ಆಧಾರ ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇದು ಗೊತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಮರುಕಳಿಸಿದಂತಹುದು. ಇದರ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ಸೃಜನತೆಯ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರು, ಪೂರ್ಣ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಆದಿಮೂಲಂ, ಸೂರ್ಯಮೂರ್ತಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ಅರ್ನವಾಜ್, ರಾಮಾನುಜಂ ಮತ್ತು ಇತರ ಮದರಾಸಿನ ಕಲಾವಿದರು. ಕಲ್ಕತ್ತದ ಸುನೀಲ್‌ದಾಸ್ ಮತ್ತು ಬಿಕಾಸ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ, ಹೈದರಾಬಾದಿನ ಲಕ್ಷ್ಮಣಗೌಡ್, ಮುಂಬಯಿನ ಜತೀನ್‌ದಾಸ್, ಹಿಮ್ಮತ್‌ಷಾ, ಬಾರ್ವೆ ಮತ್ತು ಅಂಬಾದಾಸ್, ಉತ್ತರದ ಜೀವನ್ ಅದಿಲ್ ಜಾ, ರಾಮೇಶ್ವರ, ಬ್ರೂಟಾ, ಜ್ಯೋತಿಸ್ವರೂಪ್, ರಾಮ್‌ಮೋಹನ್ ಮತ್ತು ಇತರರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಈ ಎರಡು ರೀತಿ ಒಲವುಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಬಲವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಅಲಂಕರಣ ಶೈಲಿ. ಇದು ಟೆಕ್ಚರ್ (Tecture) ಮತ್ತು ಸ್ಪೇಸ್ ಫಿಲ್ಲಿಂಗ್ ರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು ಮುಕ್ತ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಮಯ ಕಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಂತಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದುದು. ಅದು ಎಲ್ಲಾ ನಮೂನೆಯ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಕೊಲಾಜ್‌ನಿಂದ – ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಿರೂಪಣಾ ಕಲೆಗೆ

ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜಿತಗೊಂಡದ್ದು. ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಪಂಥದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು, ಕೊಂಚ ಪರಮಾವಧಿ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ ದುಃಖಾಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳವು ಮತ್ತು ದೇಹದ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಹ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದೀಗ ಹೊಸಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರು ತಾವು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡವುಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುತ್ತಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿ ಹೊಸತನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಯಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಯನ್ನು ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಮತ್ತು Mumdone ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರ ಅಭ್ಯಾಸ ವ್ಯರ್ಥಶ್ರಮವೇನಲ್ಲ; ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಜಾಣ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು `ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ಸಭ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಆತನು ಜೀವನದ ನಾಡಿಯ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿರಬೇಕು.

ನಿಗೂಢ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್

ಈ ಶತಮಾನವನ್ನು ನಿಗೂಢ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ (Abstract art) ಶತಮಾನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಂದು ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಮೂಲೆಗೊತ್ತರಿಸಿ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಜಂತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಯಿತು; ರಜಪೂತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಕೊಟ್ಟು ಲಕ್ನೋ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಯಿತು; ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ಲ್ಯಾಡ್‌ಸ್ಟನ್, ಅಮೃತಾ ಶೆರ್‌ಗಿಲ್, ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆಸಿದರು. ನಿಗೂಢ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ(Abstract or Modern) ಸಂಪ್ರದಾಯ ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ನಾವು ಊಹಿಸಬಹುದು.

೧೯೧೪ರ ಮಹಾಯುದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ಐರೋಪ್ಯ ಜಗತ್ತು ತಲ್ಲಣಿಸಿತು. ಯುದ್ಧದ ಶಿಖೆ ಹೆಚ್ಚು ತಾಕಿದುದು ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ. ಐರೋಪ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಯುದ್ಧ ಸವಾಲು ಹಾಕಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರ ಅಶಾಂತವಾಯಿತು; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯರ ಮನಸ್ಸು

'ಕಲಾ ನಿವೇದನ', ಕಲಾಮಂದಿರ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ 1969

ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಯಿತು. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್ (Cubism), ಡಾಡಾಯಿಸಮ್ (Dadaism), ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಮ್ (Impressionism), ಫ್ಯೂಚರಿಸಮ್ (Futurism) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸೆಜಾನ್, ಮಾಟಿಸೆ. ಮೋನೆ, ಲಾಟ್ರುಕ, ವಾನ್‌ಗೋ, ಸ್ವಾರಾ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಇದರ ಪುರಸ್ಕೃತರಾದರು. ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೇ ಅಡಕವಾಗದೆ ವಿಶ್ವವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತ ಬಂದಿತು.

ಅರ್ವಾಚೀನ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದರು. ತಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕ ಮಾರ್ಗ ಸುಲಭವೆಂದು ಅವರು ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಆಧುನಿಕ ಮಾರ್ಗದ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನರಿತು ಪುನಃ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೋದದ್ದೂ ಉಂಟು.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಮೇಲೂ ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ವರ್ಗದ ಚಿತ್ರಗಾರರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಮುನ್ನವೇ ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್, ಪ್ರಮೋದಕುಮಾರ್ ಚಟರ್ಜಿ ನಿಗೂಢ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿತ್ರಗಾರ ತನ್ನ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವ ಯಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಅನುಸರಿಸಬಹುದು. ಅವಶ್ಯ ಕಂಡರೆ ಅವನೇ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜನಕನಾಗಬಹುದು. ಕೇವಲ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೋ, ವರ್ಣವೈಖರಿಯಲ್ಲಿಯೋ ಚಿತ್ರಗಾರ ತನ್ನ ಭಾವನೆ, ಕಲ್ಪನೆಗೆ ರೂಪುಗೊಡಬಹುದು. ಅಬ್ದುಲ್ ರಹಮಾನ್ ಚುಗ್ತಾಯ್ ಅವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು, ರೋರಿಖ್ ಅವರ ತಂದೆ - ಮಕ್ಕಳ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಾರರೂ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೧. ಚಿತ್ರಗಾರನಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿರಬೇಕು. ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಸಕು ಮಸಕಾಗಿರದೆ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು.

೨. ಕಲ್ಪನೆಗೆ ರೂಪುಕೊಡಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ತಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿರಬೇಕು.

೩. ಚಿತ್ರಗಾರನ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವಂತಿರಬೇಕು. ಚಿತ್ರಗಾರ ಭಾವಿಸುವುದೊಂದು – ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಿಳಿಯುವುದೊಂದು ಆಗಬಾರದು.

೪. ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಚಿತ್ರಗಾರ ಯಾರನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಬಾರದು.

೫. ಚಿತ್ರಗಾರ ಪ್ರಾಚೀನ, ಅರ್ವಾಚೀನ ಯಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನ ನುಸರಿಸಿದರೂ ಅವನ ಕೃತಿ ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂದು ಬರುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ತೀರ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾಗಿವೆ, ಹೊಸದನ್ನರಸುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ವಗಳನ್ನೇ ಉಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆಗಿಂತಲೂ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಎತ್ತಿಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಾರರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಹೆಬ್ಬಾರ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಚಾವ್ಡಾ, ಕೀಟ್ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾವಿದರು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬಹುಮಂದಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹೊರಬರಲಾರದೆ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಲೆಬ್ನಾನಿನ ಕವಿ, ಪ್ರವಾದಿ, ಕಲಾವಿದ ಕಾಹಿಲ್ ಗಿಬ್ರಾನ್ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರತಂತ್ರವನ್ನೂ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಿಗೂಢ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವ್ಯಕ್ತ ಭಾವನೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇವನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಾರರು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಾರರಾಗುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭ*

ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್
ಅನುವಾದ ಕೆ. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವು ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ಕೆಲವು ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಇರುವುದೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನೂ ಕಮ್ಮಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈ ಅಂಶಗಳು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವು ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಆಧುನಿಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ. ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, ಬ್ರಿಟಿಷರು ದೇಶದ ಸಂಪರ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದರು. ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದ ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. ದೇಶದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರು.

'ಶೂದ್ರ' - ಏಪ್ರಿಲ್ - ಮೇ 1992 ಮತ್ತು ಜೂನ್ -ಆಗಸ್ಟ್ 1992

* 1982 ರಲ್ಲಿ, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡನ (ಯುಕೆ) ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಆರ್ಟ್ ಹೊರತಂದ "India : Myth and Reality" ಎಂಬ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಕೆಟಲಾಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ "The Contemporary Situation in Indian Art" ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಅನುವಾದ. ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿರುವ ಪ್ರೊ|| ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ. ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಅನುವಾದಕನವು. – (ಅನುವಾದಕ)

ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭೌತಿಕವಾದದ (scientific materialism) ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹರಡಿದರು. ಇವುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿತಷ್ಟೇ; ಇದರಿಂದ ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಜನಸಂಚಾರವಾಗಲು ಮತ್ತು ಈ ಹಿಂದೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯು (exclusiveness) ಮುರಿದುಬೀಳಲು ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಹೊಸ ಕಾನೂನುಗಳಿಂದ ನ್ಯಾಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂದು ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯು ಒದಗಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿತು. ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾರಣ ರೂಢಿಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಗಳ ಬುಡವೇ ಅಲುಗಾಡಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಶಿಕ್ಷಣವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಒದಗಿಬಂದ ಕಾರಣ ಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಕೀಯತೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದೂ ಇದೇ ಎನ್ನಬೇಕು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವೈಚಾರಿಕ ಒಲವುಗಳಿದ್ದುವು. ಮಿಕ್ಕವರದು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸು.

ಗತಕಾಲದ ಯಾವ ಅಂಶಗಳು ತನ್ನ ಲೌಕಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ತೊಡಕಾಗಿದ್ದುವೋ ಆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಬ್ರಿಟಿಷರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ತಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಒಲವುಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದ್ಧನಾಗಬೇಕೆಂದು ಇತರರು ಬಯಸಿದರು; ಆದ್ದರಿಂದ, ತನ್ನ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಇವರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ನೇರವಾದ ಮತ್ತು ಅನುಚಿತವಾದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು; ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯನು ತಳೆದಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪೂಜ್ಯಭಾವನೆಗಳ ಮೇಲೆ ನೇರವಾಗಿ ದಾಳಿ ಮಾಡಿದರು; ಅದು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ತೋರಿಸಿದರು; ಅದಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹಿಂಜರಿದರು.

ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಗ್ರೀಕ್ ಅಥವಾ ಅರೆಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದವು ಎಂದು ವಾದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತದ ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ (Naturalism)* ಅಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾವಿವರಣೆ (Iconography) ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರ್ಬರವಾದದ್ದಾಯಿತು, ಆದರೂ ಅದರ ಅಲಂಕಾರವಸ್ತುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕೆತ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ವಿಲಕ್ಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ವವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಹೀನಾಯಿಸಿದರು; ಉದ್ದಿಶ್ಯಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಲೋ, ವಿಧ್ವಂಸಕಾರಿಯಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದಲೋ ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಬರಡು ಮಾಡಿದರು.

ಆದರೆ, ಈ ರೀತಿಯ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾದ ದಾಳಿಯಿಂದ, ಅವರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠ ಭಾರತೀಯನು ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡರೆ, ಆಧುನಿಕೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದಿದ್ದ ಭಾರತೀಯನು ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದೇಶಿಯರ ರೋಷವೂ ಇದರಿಂದ ಕೆರಳಿತು. ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ತಪ್ಪು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲ ತಾವಾಗಿ

---

* ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತು (object) ವಾಸ್ತವ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಆಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣ, realism. (ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆ, naturalism ಪದವನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ) ಈ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದ ಬದಲಾವಣೆ, ವಿರೂಪಗಳು ಉಂಟಾಗಿದ್ದರೂ, ಆಯಾ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅವನ್ನು ಆಕೃತಿಸಹಿತ ಚಿತ್ರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ವಾಸ್ತವ ಆಕೃತಿಗಳ ರೂಪದಿಂದ ದೂರವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಆಕೃತಿರಹಿತ (Nonfigurative, Nonrepresentational)

ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾವಂತರಾದ ಇವರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ದೃಢವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಿದರು. ಭಾರತದೊಂದಿಗಿನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಪರ್ಕವು ಅಲ್ಪಕಾಲದ್ದೆಂದೂ, ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾರೂಪಗಳಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚರಿತ್ರೆ ಇದೆಯೆಂದೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾರೂಪಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ (perennial) ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ತೋರಿಸಲು, ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರು.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರತಿಮಾವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ (iconographical details)* ವಿವರಿಸಿದರು. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇವರ ನಿಲುವು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಧೋರಣೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಯಿತು.

ಒಂದು ಕಡೆ 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣ' ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ,ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ 'ಭಾರತೀಕರಣ,' ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ನಡುವೆ ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕೀಕರಣವು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷರು ಭಾರತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ, ದೇಶವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ನಂತರ, ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯು ಕೊನೆಗೊಂಡೀತೆಂದು ಅನಿಸಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ,

---

* ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಮೂರು ಹಂತಗಳ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ ಇವೆ ಎನ್ನಬಹುದು: ಮೊದಲನೆಯದು ಆಯಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು (objects) ಮನುಷ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ, ಬೆಟ್ಟ, ಗುಡ್ಡ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಎರಡನೆಯದು, ಈ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ರೂಢಿಬದ್ಧವಾದ (conventioal) ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥ; ಮೂರನೆಯದು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಈ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಆರೋಪಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ (subjective) ಅರ್ಥ. ಪ್ರತಿಮಾವಿವರಣೆಯ (iconography) ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ. (ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದಾಗ ಅದು iconology ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ 'ಪ್ರತಿಮಾಶಾಸ್ತ್ರ' ಎನ್ನಬಹುದು).

ಆಧುನಿಕೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತವು ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು ಕೆಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಎಲ್ಲಾ ಭಾರತೀಯರೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದು ಹಾಗಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಭಾರತೀಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸೀಳು – ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಂಟಾಗಿದೆ (schizophrenia). ಶಿಕ್ಷಣ, ಆಡಳಿತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಈ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರವಿರಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಹಲವು ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಗಳು (indecisions) ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಒಂದು ಕಡೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸರಿಸಮವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ, ಹಳೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಸಮುದಾಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ದೊಡ್ಡ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ, ಈ ಕುಶಲ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘಗಳ (Craft - guilds) ನಾಶ. ಈಗಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಾದ ಪಾತ್ರವೇನಿಲ್ಲ. ಅವರು ಶಿಲ್ಪಿಗಳಾಗಲೀ, ಚಿತ್ರಕಾರರಾಗಲೀ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳಾಗಲೀ, ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪುಟ್ಟ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಯುಗವೊಂದರ ಅವಶೇಷಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿನಾಶವು ರಾಜಾಶ್ರಯವು (state patronage) ಇಳಿಮುಖಗೊಂಡದ್ದರ ಪರಿಣಾಮ. ಮೊಘಲರು, ಈ ಮೊಘಲರ ಸಾಮಂತರು ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಹಿಂದು ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ದೊರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸೇನಾನಾಯಕರು ಕುಶಲ ಕಲಾವಿದರ ಈ ಸಂಘಗಳಿಗೆ, ಬ್ರಿಟಿಷರು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದ್ದರು. ಮೊದಮೊದಲು ಬಂದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತಗಾರರು ಈ ರೀತಿಯ ಆಶ್ರಯವನ್ನು

ಇವರಿಗೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಕರಕುಶಲ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವರು, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಒಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಮೌಲಿಕತೆಯು ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಪರಕೀಯ ಆಡಳಿತಗಾರರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರ ಆಶಯವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ, ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವ ರೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ತಮ್ಮ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಆದರ್ಶಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಭದ್ರವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡರು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಭಾರತದ ಹೊಸ ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ (princelings) ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಯಾವುದೇ ಅಭಿರುಚಿ ಅಥವಾ ಒಲವುಗಳಿರಲಿಲ್ಲ; ಹೊಸ ಆಡಳಿತಗಾರರ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು (norms) ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇವರು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಅನುಸರಿಸಿದರು.

ಈ ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ದೇಶದೊಳಗೇ ಪೂರೈಸಲು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತಯಾರುಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವುಂಟಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸರ್ಕಾರವು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪರಂಪರೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಆಗಿನ ಅತಿ ಸೀಮಿತ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪೂರಕಚಿತ್ರಕಾರರು, ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಾರರು (block engravers), ಭಾವಚಿತ್ರಕಾರರು, ಪ್ರಕೃತಿಚಿತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಕಾರರಿಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಕಲಿಸಿದವು. ಇವು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಮಹತ್ತರವಾದ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಹೊಸಹುಟ್ಟನ್ನಾಗಲೀ, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಹಳೆಯ, ಕುಶಲಕಲಾಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ರೀತಿಯ ಔಪಯೋಗಿಕ (functional) ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನವು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಯಿತು. ಹೊಸ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಿಂದ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಕುಶಲ ಕಲಾವಿದರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದವರೂ ಅಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ತರಬೇತಿಯ

ನಂತರ ಅವರಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಂಬಲವೂ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಾಧ್ಯಮವು ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಿನ್ಯಾಸ ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಅವರು ಸ್ವಂತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬಹುದಾದ ಜನರನ್ನು ಅವರು ತಾವೇ ಮುಂದೆ ಬಿದ್ದು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳವಳಿಯ ಪರವಾಗಿದ್ದವರು ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿದರು; ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಕಲಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ನಿರ್ಜೀವ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣ (realism), ದೇಶದ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂಪರ್ಕ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಅವು ತೋರಿಸಿದ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಅವರು ಖಂಡಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂದು ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗಿದರು.

ಈ ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಟಾಗೂರ್ ಮನೆತನದವರು ಹೊತ್ತದ್ದು ನಮ್ಮ ಅದೃಷ್ಟ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದ ಮೊದಲ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ನಿಲುವುಗಳು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪದವು. ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ನೀತಿಗೆ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣದ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು; ಆದರೆ ಮಡಿವಂತ ಧೋರಣೆಯ ಇವರಿಗೆ ದೇಶದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಐಂದ್ರಿಯಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಕೋಚವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ, ಈ ಎರಡು ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರಿಂದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ತಡವಾಗಿಯೇ ಎನ್ನಬೇಕು. ನಂತರ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ತಮ್ಮ ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯರನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಟಾಗೂರ್ ಮನೆತನದವರು ಒಂದು ಗುಂಪಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತೊಂದರ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವನ್ನು, ಕಲಾಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದ ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥರೇ ಹುಡುಕಿದರೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೂ, ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್, ಗಗನೇಂದ್ರನಾಥ್ ಮತ್ತು ಈ ಕುಟುಂಬವರ್ಗದ ಇತರರೂ ಇದೇ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ,

ನಾಟಕರಂಗ, ವಿನ್ಯಾಸ* ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದುವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅವರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಪಡೆದ 'ಚಳುವಳಿ'ಯೊಂದರ ಭಾಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಇದೊಂದು ಚಳವಳಿಯಾಗದೆ, ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಲವು 'ಪಂಥ' ಗಳಾಗಿ ಒಡೆದುಹೋಯಿತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಮುಂದೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಟಾಗೂರ್ ಮನೆತನದವರ ಸಾಧನೆಗಳೇನು ಎಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತ; ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿರಿಮೆ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳತ್ತ ಗಮನವನ್ನು ಅವರು ಸೆಳೆದರು; ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಳ್ಳೆಯದೇನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಈ ಕಲಾವಿದರು, ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶೇಷ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಬೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ; ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದು ನಿಜ ; ಆದರೂ ಅಂಥ ನಿಯಮಗಳ ಮೌಲಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಆಳವಾದ ಭರವಸೆಯೇನಿರಲಿಲ್ಲ : " ಕಲೆ ಇರುವುದು ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಮರ್ಥನೆಗಲ್ಲ ; ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರವಿರುವುದು ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ" ಎಂದು ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥರು ತಮ್ಮ "Studies in Indian Artistic Anatomy" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥರೂ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ರೂಢಿಬದ್ಧ ಮಾದರಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೆದರಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯ ಲಕ್ಷಣ....'ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ

---

* ವಿನ್ಯಾಸ (Design) ಎಂಬುದು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ರೂಪ ಅಥವಾ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಆದರೆ ವಾಣಿಜ್ಯಕಲೆ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಕ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಕಾರ್ಯದಕ್ಷತೆ ಮತ್ತು ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಆಕಾರದ (shape) ನಡುವೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅವಿನಾಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅವಿನಾಸಂಬಂಧವು ಬೇಗ ಛಿದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಆದರ್ಶಗಳ ಮಹತ್ತ್ವವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೋ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ವೈಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಏನಾದರೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಕಟ್ಟುಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನವರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ....ಗತಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮಹತ್ವವೊಂದು ಇರಬಹುದು ; ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಇಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಶಾಶ್ವತತೆಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ , ಆಡಂಬರದ ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವಂಥದ್ದು. ಮರವೊಂದು ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಬೀಜದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಭವಿಷ್ಯವೆಂಬುದು ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಇಂಥ ಭವಿಷ್ಯದ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಯಾತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ 'ಸತ್ಯ'ದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ.''

ಆದರೂ, ಗತಕಾಲದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೂ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇವುಗಳ ಆಳ ಹರವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇ.ಬಿ. ಹೇವೆಲ್ ಅವರ ಉತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಒಕಕುರೊ ಕಕುಝೊ ಅವರಿಬ್ಬರ ಬಹುಮುಖ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ನೆರವಾದುವು. ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ವಿದ್ವತ್ತು ಆಳವಾದದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜ್ಞಾನಕೋಶವೊಂದರ ರೀತಿಯದು; ಕಲಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭೂತಿ (empathy) ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆಗಳೆರಡೂ (discrimination) ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಜೀವನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಿಂಹಳೀಯ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನನುಕರಣೀಯವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗ್ಗೆ ಮರೆಯಲಾಗದ ಒಳನೋಟವೊಂದು ಸಿಕ್ಕಿತು.

ಇದೇ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳ ತಳಹದಿಯಾಯಿತು; ನಾವು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತೋರುವುದಾಗಲೀ, ಅವುಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವುದಾಗಲೀ ಸಾಲದು; ಈ ಕಲೆಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಪಾರಂಪರಿಕ ವಾತಾವರಣವು ಪುನಶ್ಚೇತನ ಗೊಳ್ಳಬೇಕು; ಹೀಗಾಗಲು ಪಾರಂಪರಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ (concepts) ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯು ಭದ್ರವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿತ್ತು, ಅವರ ವಾದ.

ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸರಳೀಕರಣಗಳತ್ತ ವಾಲಿದರು, ಪ್ರತಿಮಾವಿವರಣಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ (iconographical treatises) ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲಾಕೈಪಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ (craftsmen"s manuals) ಮಂಡಿಸಲಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಭಾರತದ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 1000 ದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 1000 ದವರೆಗಿನ, ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯ ಅಧಿಕೃತ ಮೂಲಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಜಾಲಾಡಿದರು. ಈ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳುದ್ದಕ್ಕೂ ಜನರ ವಿಚಾರಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಬದಲಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದುವು ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಒಳಪದರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಮಾವಿವರಣಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಬಲ್ಲವು...ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಮಾಯಕವಾದವು ಎಂದುಬಿಡಬಹುದು; ಆದರೆ, ಅವರ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಅತಿಯಾದ ಸರಳೀಕರಣಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು, ಈ ಮುಂದಿನ, ಅವರದೇ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡುತ್ತವೆ : ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತಾನು ಹೇಗೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ; ಭಾರತ ಅಥವಾ ದೂರಪ್ರಾಚ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ (Far Eastern) ವಿಗ್ರಹವೊಂದರ ರಚನೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನ (ಗೋಚರ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕುರಿತ) ನೆನಪಿನ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಆದರ್ಶೀಕರಣವೂ ಅಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಅದೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಸಂಕೇತ, ಅಂಕಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥ ಒಂದು ಆದರ್ಶ; ಏಶಿಯಾದ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ದೇಶಗಳ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು, ಅದರ ಅಶಾಶ್ವತ ವಾಸ್ತವ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದನ್ನು ದೇವರ ಅಥವಾ ಅಂಥ ಶಾಶ್ವತ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಈ ಕಲಾವಿದರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಾಧಿಸಿದವು; ಅಂದರೆ, ಪುನರುಜ್ಜೀವನಯುಗದ ನಂತರದ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಧೋರಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೇಗೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕಲೆಗಳ ಧೋರಣೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು, ಸಾಕಷ್ಟು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಇವು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿದವು. ಇಂದು ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಸತ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು

ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅತಿಯಾಗಿ ಸರಳೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಓರೆಕೋರೆಗಳೆನಿದ್ದರೂ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ಒಳನೋಟಗಳಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಈಗಲೂ ಈ ಬರಹಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತಲ್ಲೀನರಾಗಿಸುವ, ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ.

ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿಸುವ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಯು ಅತಿಶಯವಾದದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅಸಂಭವವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹೊಸ 'ಚಳವಳಿ'ಯೊಂದಿಗೆ ಅವರು, ಒಬ್ಬ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚಿಂತಕರಾಗಿ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ (useful) ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ವಿದ್ವತ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷಾಪ್ರೌಢಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಧ, ಅವರಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಬಲ್ಲ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿಯು ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇತರ ಬರಹಗಾರರು ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ನಂತರದ ಬರಹಗಾರರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರದೇ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನೋ, ವಿಶಧವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೋ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಬರಹಗಾರರು, ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯನ್ನು, ಅದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅದ್ಭುತವೇನೋ (singular phenomenon) ಅನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರು. ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಶದವಾಗಿ, ಆದರೆ ಅಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿ, ಚಿತ್ತಾರಗೊಳಿಸಿದರು.

ಈ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು, ತೊಡಕುಗಳಾಗುವ ಕೆಲವು ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೇರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು; ಈ ಹೊಸ ಕಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಾರತೀಯವಾಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅದು ಧಾರ್ಮಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ, ರೇಖಾನಿಷ್ಠ, ಸಾಂಕೇತಿಕ, ಪಾರಂಪರಿಕ (hieratical) ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದರು. ಹೀಗಾಗಿ, ಟಾಗೂರ್ ಮನೆತನದವರು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ 'ಚಳವಳಿ' ಎಂಬುದು ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ 'ಪಂಥ'ಗಳಾಗಿ (schools) ಸಂಕುಚಿತಗೊಂಡಿತು. ಭೂತಕಾಲದ ಓಜಸ್ಸನ್ನಾಗಲೀ, ವರ್ತಮಾನದ ಮೌಲಿಕತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಪಡೆಯದ ಸಿದ್ಧಶೈಲಿಯ (mannerism) ಮತ್ತು ರೂಪಣಗಳ (motif) ಕಲಸುಮೇಲೋಗರಗಳನ್ನು ಈ ಪಂಥಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು.

ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೇನೆಂದರೆ, ಈ ಹೊಸ ದೇಶೀಯ ಪಂಥಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪೋಷಕರಿರಲಿಲ್ಲ (ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಚದುರುವಂತೆ, ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥರು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, ಈ ಪಂಥಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಮತ್ತು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಒಳಗೂ ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು). ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವರನ್ನು, ಈ ಕಲಾವಿದರು, ತಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಕಾರಣ, ಕಲೆಯನ್ನು "ಶೈಲಿಗಳು" ಅಥವಾ "ರಚನಾಕ್ರಮಗಳು" ಎಂಬುದಾಗಿ ಇವರು ಅರ್ಥೈಸಿದರಲ್ಲದೆ, ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ತಾವೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ರಚನಾಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸತೊಡಗಿದರು. ದೇಶದ ಹಲವಾರು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ "ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿ" ಮತ್ತು "ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಶೈಲಿ"ಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದವು. ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ "ಆಧುನಿಕ ಶೈಲಿ" ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯು ತಲೆಯೆತ್ತಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೂರು ಪಂಗಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಗೆಲರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಾವು ಈ ಎಲ್ಲಾ ರಚನಾಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಪುಣರೆಂದು ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಹೇಳಿಕೊಂಡರು. ಇದೊಂದು ನಂಬಲಾರದಂಥ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಸರಿ.

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸೋಗಲಾಡಿತನವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದು ತನ್ನ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತರೂಪ ಕೊಡಲು ಬೇಕಾದ ಹೊಸ 'ಪರಿಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಹುಡುಕುವ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಸಂದರ್ಭವಾಗುವ ಬದಲು ಸಣ್ಣ ನಗರವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಸರ್ಕಸ್ ಆಯಿತು.

ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರಾದರೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟು ಸತ್ವಹೀನವೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್, ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿ, ರಾಂಕಿಂಕರ್ ಬೇಜ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದ

ಮೂಲಭೂತವಾದ ಉತ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದರು. ಆದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಅವರನ್ನು ಆವರಿಸಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಈ ಮೂವರು ಕಲಾವಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ರೀತಿ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಲಂಗರು ಹಾಕಿದ ಕಲಾವಿದರೇ ಸರಿ. ಈ ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು, ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ತಾವಾಗಿ ತಾವೇ ಎಂದಿಗೂ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಅಂಥ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಈ ಕಲಾವಿದರು ತಾವಾಗಿ ತಾವೇ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ; ಇದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದವರು ಅವರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು.

ಈ ಮೂವರೂ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಎಷ್ಟೇ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಇವು ಹೊಸ ಕಲೆಯೊಂದರ 'ನೆಲೆ'ಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್ ಅವರ ಕಾರ್ಡುಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಕೆಚ್‌ಬುಕ್‌ಗಳು ದೃಶ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳು. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕಂಡುಬಂದ ವಿವಿಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೇ, ಬಿನೋದ್ ಬಿಹಾರಿ ಮುಖರ್ಜಿ ಮತ್ತು ರಾಂಕಿಂಕರ್ ಬೇಜ್ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಋಣವನ್ನು ಯಾರೂ ಸ್ಮರಿಸದಿದ್ದರೂ ಇದು ನಿಜ. ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಸಮಗ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಈ ಮೂವರು ಕಲಾವಿದರೂ ದುಡಿದರು; ನಂದಬಾಬುರವರು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು. ಬಿನೋದ್‌ಬಾಬು ಅವರು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಿಂಕರ್‌ಬಾಬು ಅವರು ಪರಿಸರ ಶಿಲ್ಪ (environmental sculpture) ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖರಾದರು. ದೇಶದ ಇತರ ಭಾಗಗಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಮಗ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುವ ಅದೃಷ್ಟವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಒಟ್ಟು

ನೋಟವನ್ನು ಸಜೀವವಾಗಿಸಿದರು. ಅಮೃತ ಶೆರ್‌ಗಿಲ್, ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್, ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಚಾವ್ಡಾ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಹುಸೇನ್, ಪಣಿಕ್ಕರ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಪ್ರದೋಶ್ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಶಂಖೊ ಚೌಧುರಿಯವರನ್ನು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಪೋಸ್ಟ್ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಆಕೃತಿಸಹಿತ ಚಿತ್ರಣದ (figurative) ಸರಳೀಕರಣಗಳನ್ನು ಅಂಜತಾ ಮತ್ತು ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಅಂಥ ಸರಳೀಕರಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಶೆರ್‌ಗಿಲ್ ಮಾಡಿದರು; ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಚಿತ್ರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಆದಿವಾಸಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇತರ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯುಬಿಸಂ ನಂತರದ ಕಲೆಯ ಅಮೂರ್ತತೆ ಮತ್ತು ಕಥಾನಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿವೆ. ಇವು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ (images) ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಬೆರಕೆಗಳಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಇದೇನೇ ಆದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಕಲಾದಿಗಂತವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲಿಕವಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ; ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೊದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರು ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ತರುಣರಾಗಿದ್ದ ರಜಾ, ಸೂಜಾ, ಪದಾಮ್ಸಿ, ಕೃಷ್ಣಾರೆಡ್ಡಿ, ಅವಿನಾಶ್ ಚಂದ್ರ-ಇವರು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಉಳಿದ ಕೆಲವರು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರವಾದರೂ ಇನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಸಂದರ್ಭವು ತೀವ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪುನರ್‌ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾದುದು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ (characteristics) ಕಲೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು (concept) ಕುರಿತ ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ

ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ, ಹಳೆಯ ಜನಾಂಗದವರು ಈ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಅರವತ್ತರ ದಶಕವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹಿಗ್ಗಿಸಿತು. ಈ ವೇಳೆಗೆ, ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಎಲ್ಲಾ ಮಟ್ಟಗಳ ಚಿತ್ರಕಾರರು, ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದರು.

ವಿವಿಧ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರಿದ ಜಾಣತನಗಳು ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಂಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕಾಳಜಿಯೂ ಬದಲಾಯಿತು; ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಿಂತ (terminology) ಕಲಾಕೃತಿಯ 'ವಿಷಯ'ದಲ್ಲಿ (content) ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಪರಿಸರವನ್ನು, ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರ ದರ್ಶನವಿನ್ನೂ ಗೊಂದಲಮಯವಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ.

ರಿನೆಸಾನ್ಸ್ ನಂತರದ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳೂ ಆದುವಷ್ಟೇ ! ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ತರ್ಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು, ಅದುವರೆಗೆ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಹೇರಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾಳಜಿಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದನು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ನಂತರ, ಕಲೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೊಂದನ್ನು ("art with a big A") ಪಡೆಯಿತು. ಆಗ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸುತ್ತಲಿನ ದೃಶ್ಯಪ್ರಪಂಚವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ, ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದೊಂದಿಗೆ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಸಂಬಂಧವೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಈ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿಯತ್ತಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಆಸಕ್ತನಾದ, ಪಾಲ್ ಸೆಜಾನ್‌ನು ಕಂಡುಬರುವುದು ಇಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ರೂಪಣದೊಂದಿಗೆ (motif), ಯಥಾರ್ಥದೃಶ್ಯದ ತ್ರಿಮಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರವೊಂದರ

ಸಮತಲದೊಂದಿಗೆ ಜೊತೆಗೂಡಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅವನೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಪೌಸಿನ್‌ನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು.* ಸೆಜಾನ್‌ನ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಸಹಿತ (representational) ಚಿತ್ರಣದ ಆಸಕ್ತಿಯು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಿತು; ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ 'ಪರಿಶುದ್ಧತೆ' (purity) ಶೋಧಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಯಾ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಮೂಲಸತ್ವಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಕಲಾವಿದರು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದರು. ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ತಿಕವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದೂ ನಿಂತುಹೋಗಿತ್ತು; ಕ್ಯುಬಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಪೋಸ್ಟ್ ಕ್ಯುಬಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯ ಅಮೂರ್ತ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಸಹಿತ (figurative) ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲವಾದುವು. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರೆಲ್ಲರೂ ಕಲೆಯ 'ಶುದ್ಧ' ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದರು. "ಸುಪ್ರಿಮಾಟಿಸ್ಟ್" (supermatist) ಕಲಾವಿದನಾದ ಮಲೆವಿಚ್ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (non-objective) ಶುದ್ಧ ಭಾವನೆಗಳ' ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ರೂಪ ನೀಡಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟ.

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಕಲೆಗಳು ನೆರವಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದು ಮಾಂಡ್ರಿಯನ್‌ನ ಆಶಯವಾಯಿತು. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ಆಕಾರ ಮುಂತಾದ ರೂಪಾಂಶಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಾವಪ್ರಚೋದನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ; ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ

---

* ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಪೌಸಿನ್‌ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ದೃಢತೆ, ಸಮರಸಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ; ಆದರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ನೇರಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು; ಆದರೆ ವಸ್ತುವೊಂದರ (object) ಮೂಲಸತ್ವವಾದ ಅದರ ದೃಢತೆಯನ್ನೇ (solidity) ಇವರು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದರು. ಪಾಲ್ ಸೆಜಾನ್‌ಗೆ ಇವೆರಡು ಸಾಧನೆಗಳೂ ಮಹತ್ವವಾದವು.

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದಿರಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಈ ರೀತಿಯ ರೂಪಾಂಶಗಳ, ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅವನ ಆಶಯ ಎಂದು ಕಂಡಿನ್ಸ್ಕಿ ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ, ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಟುವಾಸ್ತವದ ಮುಂದೆ, ಈ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಶೋಧವು, ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಕಸರತ್ತು ಎನಿಸಿತು. 'ದಾದಾ' ಎಂಬ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಹೆಸರಿನಡಿ ಒಂದುಗೂಡಿದ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ವಿನಾಶಮಾಡಲು ಬಯಸಿದರು; ತಾವು 'ಕಲಾವಿರೋಧಿಗಳು' ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಲೆಯ 'ಪರಿಶುದ್ಧತೆ'ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪೊಳ್ಳಾಗಿಸುವುದು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಸರ್ವನಾಶವಾದದಿಂದ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೊಲಸುಗೆಡಿಸುವುದು ಇವರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಯಿತು. ಈ 'ದಾದಾ' ಗುಂಪಿಗೆ ಆಸರೆ ಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಮುಖಕ್ಕೆ "ಬೌದ್ಧಿಕ ಗುಂಡೇಟು"ಗಳನ್ನು ಹೊಡೆಯುವುದು ಇವರ ಉದ್ದೇಶವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಕಾವ್ಯ, ವಾದ–ವಿವಾದ, ವಿಡಂಬನೆ, ನಾಟಕಾಭಿನಯ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರಚನೆ (demonstration) ಮತ್ತು ಕೋಡಂಗಿತನಗಳ ಕಲಬೆರಕೆ ಮಾಡಿದರು. ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ, 'ದಾದಾ' ಕಲಾವಿದರ ಸರ್ವನಾಶವಾದ ಮತ್ತು ಬೌಹೌಸ್ (Bauhous) ಕಲಾವಿದರು ವಸ್ತುವೊಂದರ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಾರ್ಯದಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ * ತೋರಿಸಿದ ಆಸಕ್ತಿ (analytical functionalism). ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ, ಈ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವು ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಅಮೆರಿಕಾಗೆ ವರ್ಗಾಂತರವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು : ಈ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಅಮೆರಿಕಾಗೆ ವಲಸೆ ಹೋದದ್ದು ಒಂದು ಕಾರಣ; ಅಮೆರಿಕಾದ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಪತ್ತು ಕಲಾ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ.ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಿಂದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾದ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಯೂರೋಪು, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬೆಲೆಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಮೆರಿಕಾದ ಒಲವು

---

* ವಿನ್ಯಾಸದ (deisgn) ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಿಂದೆ ನೀಡಿರುವ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಿಲುವುಗಳೇ ಈಗ ಯೂರೋಪನ್ನೂ ಆವರಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ 'ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಧೋರಣೆ'ಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಸಿನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೂ ಇಂಥ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಧೋರಣೆಯೊಂದೇ ಕಾರಣವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅತಿಯಾದ ಸರಳೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಮೆರಿಕ ದೇಶವು ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಆಳವಾದ ಶೋಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಒಲವುಗಳ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋದರು. ಯೂರೋಪಿಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ತಾನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅಮೆರಿಕ ದೇಶವು, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಬದಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದಾಚೆಗೆ ಎಂದಿಗೂ ಅಮೆರಿಕ ದೇಶಕ್ಕೆ ಯೂರೋಪಿನ, ಚೂರುಪಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಎರವಲುಗಳು ಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದಕಿದ್ದಂತೆ ಅದು, ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾಯಿತು, ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕಾರಣ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತುಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಭಂಡಾರದೊಂದಿಗೆ, ಆ ದೇಶಗಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ಮಾರಕಗಳೂ ಅಮೆರಿಕಾದ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿದವು. ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಸದವಕಾಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಪಂಚದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರೂ ಈ ದೇಶದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಹೀಗೆ, ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳೆರಡೂ ಅಮೆರಿಕಾವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದುವು. ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಪಡೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಹೊಸ, ಸ್ವತಂತ್ರ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಇದರಿಂದ ಅಮೆರಿಕಾಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಹಾಫ್‌ಮನ್, ಅಲ್ಬರ್ಸ್, ಮೊಹೊಲಿ – ನೇಗಿ ಮತ್ತು ಗ್ರೋಪಿಯಸ್ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಅಮೆರಿಕಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾದರು. 1915ರ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಡುಶ್ಯಾನ್‌ನು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ. ಅತಾರ್ಕಿಕದ ದೊರೆಯೆಂದೇ ಅವನಿಗೆ ಹೆಸರು ಬಂದಿತ್ತು. ಯುದ್ಧಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿದ್ದ ಇತರ, ಎಷ್ಟೋ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕಲಾವಿದರನನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಇಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಸಂದರ್ಭವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಗೊಂದಲಮಯವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅಗಾಧವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಕೆಲವೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇದರ ಒಟ್ಟು ನೋಟದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾದ ಸ್ವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ಕಲಾವಿದರೇ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೊ ಆ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುವೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಕಚಗುಳಿಯಿಡುವ ಮತ್ತು ಅವು ಜಡವಾಗದ ಹಾಗೆ ಕಾಪಾಡುವ ಆಸಕ್ತಿಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪರಿಸರವೊಂದಕ್ಕೆ ಅವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಗತ್ಯವೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅವು ವಿಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸರಳೀಕೃತಗೊಂಡಿವೆ; ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನೆಲೆಯಾಚೆಗೆ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ ಕುಮ್ಮಕ್ಕು ನೀಡುವುದಕ್ಕಾದರೂ, ಇವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುವ, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಒತ್ತಡಗಳು ಈ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಅತಿ ಸಣ್ಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿಗೂಢವಾಗುವಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಆಯಾ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಈ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ಈ ವಾದದ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ, ಎರಡು ಮಾದರಿ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: "ಚೆಂಗಿಸ್ ಖಾನ್" ಎಂದು ತಾನು ಹೆಸರಿಸಿದ ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಲಾವಿದನು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ :

"In" xanadu did Kublai Khan ಎಂಬ ಕವನದಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಮೊದಲು 'xanadu' ಶಬ್ದ, ನಂತರ 'Kublai - Khan' ಶಬ್ದಗಳೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದವು; ನನಗೆ ಅವುಗಳ ನೆನಪಾಯಿತು. ಆ ನಂತರ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ 'ಚೆಂಗಿಸ್ ಖಾನ್' ನೆನಪಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಜನರೇನಾದರೂ ನನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು

ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೆ ನನ್ನದೇನೂ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನನಗೆ ಇಂಥ ವಿಚಾರವೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಕೃತಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಸಿಧಿಸುವ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತ (representation) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಗೆ (confrontation) ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು." ಈ ಎಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮೀಯವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನೇನೆ ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ, ಇವು ಖಂಡಿತ ಅತ್ಯಂತ ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತುಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಾಚಾಳಿತನವು ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು, 'ನನ್ನ ಕೃತಿಯು ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಅದೇ ಒಂದು ಅನುಭವ' ಎಂದು ಶ್ರೀಮದ್‌ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕುತರ್ಕ, ಶಬ್ದಬಾಹುಳ್ಯ ಮತ್ತು ಸೋಗು, ಅತಿಯಾದ ಆತ್ಮಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಆಡಂಬರಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಈ ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸದೇ ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ, ಇವು ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಗೋಚರವಾದ ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆದಿವಾಸಿ ಸಮಾಜಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವ ಕೆಲವು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮತಾಚರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಲಾರೂಪಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪದೇ ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ, ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೊಲಾಜ್ ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್, ಜಂಕ್ ಮತ್ತು ಥಂಕ್, ಕೈನೆಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಕಾನ್ಸೆಪ್ಚ್ಯುಅಲ್ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಮಾದರಿಗಳ ರೀತಿಯವು. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಸಮಾಜಗಳ ಮತಾಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಇಂದಿನ 'ಹ್ಯಾಪೆನಿಂಗ್ಸ್' ಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಈ ಸಮಾಜಗಳ ಒಟ್ಟು ನೋಟದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿನಿರತರಲ್ಲದ ಇಬ್ಬರ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಒಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತಿವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ಭ್ರಮಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೇ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಾಗ, ಈ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಒಟ್ಟು ನೋಟವು ಛಿದ್ರವಾಗಿ, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಆಟದ ಅಂಶಗಳು ಗೌಣವಾಗುತ್ತವೆ; ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮೀರಿಸುವುದು

ಅಥವಾ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ ಅವರ ಸಮಕ್ಕಾದರೂ ನಿಲ್ಲುವುದು, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕಜ್ಞಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಕಲಾವಿದರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯು ನೀಡಬಹುದಾದ ತೃಪ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹಗಳೂ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತವೆ. "ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕೊನೆಯೇ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅವಧಿಯು ಸಣ್ಣದು" ಎಂದು ಕಲಾವಿದರು ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಇತಿಹಾಸವೆಂಬುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದಿಂದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹೊರೆಯಾಗಿ ಕೂತಿದೆ. ನಮ್ಮದೂ ಅದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅದೆಷ್ಟೇ ಸಣ್ಣದಾದರೂ ಈ ಹೊರೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯುವುದಾದರೆ ಅದೇ ಒಂದು ಮಹತ್ತರವಾದ ಸಾಧನೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜವಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನು (ಆಲ್ಡಸ್ ಹಕ್ಸ್‌ಲೀಯು ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ) ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ಆರಂಭಿಸಬೇಕು.ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ (ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳುವಂತೆ) ಭೂತಕಾಲದ ಭೂತಕಾಲೀಯ ಗುಣವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದರ ವರ್ತಮಾನತೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸಮಗ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಉದ್ದಗಲವನ್ನೂ ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿ ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ತನ್ನ ಸಂವೇದನೆಯು ಎಷ್ಟೇ ಆಳವಾದದ್ದಾದರೂ, ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಕಾಲಖಂಡಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಬಾರದು. ಹಾಗಾದಾಗಲೇ ಈ ರೀತಿ ಭೂತಕಾಲದ ವರ್ತಮಾನತೆಯ (presentness of past) ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ಇದನ್ನು ಬಯಸುವ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನತನದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಶೋಧವೆಂಬುದು ಪುರಾತನಕಾಲದ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ರೂಪಣಗಳನ್ನಾಗಲೀ (motifs) ಕೆದಕುವುದಲ್ಲ; ಇದು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದನು ಎತ್ತಬಹುದೆಂಬುದು ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯದ ಮಾತು. ಆದರೂ, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಳಕಂಡವೂ ಇವೆಯೆನ್ನಬಹುದು:

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೆಂದರೇನು? ಅದೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯೆ? ಮನರಂಜನೆಯೇ? .... ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೇ? ಅದೊಂದು ಸಂವಹನಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆದಲ್ಲಿ, ಅವನು ಯಾರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹಿಸುತ್ತಾನೆ? ಅದೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾಧ್ಯಮವಾದರೆ ಅವನು ಏನನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ? ಅವನ ಭಾವನೆ-ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಗಳೇನು, ಮೂಲಭೂತ ಪರತ್ತುಗಳೇನು, ಕಥೆಯೊಂದರ ನಿರೂಪಣೆ, ದೃಶ್ಯವೊಂದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ, ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದರ ರಚನೆ, ಅನುಭವವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿ-ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದು ಬೇಕು? ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕಿದ ರೂಪಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಆಧಾರಗಳು ಯಾವುವು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕೃತಿಯು ಈ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ನಾವೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡರೆ, ನಾವು, ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಈಗಲೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದರೂ, ಎಷ್ಟೋ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂಬುದು ತಕ್ಷಣ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಹಳೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ಈಗಲೂ ನಾಶವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅವು ಇಂದು ಜೀವಂತವಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕಲಾರೂಪಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಇಂದು ಹಳತಾಗಿವೆ; ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಪಿ. ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ

ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೋಷವೆಣಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಮೊದಲಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸೈ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ತೊಡಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ನವ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಹುಡುಕುವುದೇ ಕಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಪಿ. ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರ ಅಭಿಮತ ಸ್ಪಷ್ಟ - ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹಳೆಯ ಕಲಾವಿದರ ಮತ್ತು ತರುಣರಾದ ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ನಡುವೆ ವಿವಾದ ಬೇಡ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗೆ ಜನರ ಸಾಧಾರಣವ ಒಲವಿದೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಬೆಳೆದಂತೆ ಇದರ ಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಕಲೆಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಒಂದು ನಾಡಿನ, ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲವೆ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಮಾನವನ ಮೊದಲ ಪಾಠ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಭಾಷೆ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲಿಪಿಯ ಉಗಮಕ್ಕಿಂತ

‘ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ’ ಸಂಪುಟ-3, 1986

ಮೊದಲೇ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಚೀನಾ ದೇಶದ ಲಿಪಿಗಳು ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿರುವುದು ಇಂದಿಗೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯವಹಾರಗಳೂ ಈ ಕಲೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲೇ ನಡೆದುಬಂದುವು. ಕ್ರಮಕ್ರಮೇಣ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಶತಶತಮಾನಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಲೋಕಜೀವನದ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಶಿಲಾಯುಗದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಶಿಲಾಯುಗದ ಜನ ಗುಡ್ಡಗಳಲ್ಲೋ, ಗವಿಗಳಲ್ಲೋ, ಇಳಿಜಾರು ಬಂಡೆಗಳ ಬುಡದಲ್ಲೋ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ನೆಲೆಸಿದ ಇತಿಹಾಸದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದ ಮಾನವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದನೆಂಬ ಅಂಶ, ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಗಿದ ಬಂಡೆಗಳ ಕೆಳಗೆ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ಜಿಂಕೆ, ಗೂಳಿ, ಮಾನವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ, ಅವು ರೂಕ್ಷ, ಅಸುಂದರ (Crude) ವಾಗಿರುವುದೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಳ್ಳಾರಿ, ಬಿಜಾಪುರ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಗೀರು ಚಿತ್ರಗಳು. ಮಾನವನ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಕಣ್ಣು ಮೂಗುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸದೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬಿರುವುದೇ ಇವುಗಳ ವೈಖರಿ. ಬೆಣಕಲ್, ತೆಕ್ಕಲಕೋಟೆ, ಸಂಗನಕಲ್ಲು, ತಾವರಗೇರಿ, ಗೊಂಬಿಗುಡ್ಡ, ವಾಲದಿಬ್ಬ, ಸಿಡಿಲಗುಂಡಿ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ ಈಗಲೂ ಕಾಣಬರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಆದಿಮಾನವನ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ನೂತನ ಶಿಲಾಯುಗದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು, ಬೃಹತ್ ಶಿಲಾಯುಗದವರೆಗೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಬೃಹತ್ ಶಿಲಾಸಮಾಧಿಗಳ ಬಳಿಯಿರುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕುದುರೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಬೇಟೆಗಾರರು ಕತ್ತಿ,

ಈಟಿ, ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀರೆ ಬೆನಕಲ್, ಬಲಚಿಕ್ಕ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುಂದರವೂ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿವೆ.

ಗುಹಾವಾಸಿಯಾದ ಮಾನವ, ಗುಡಿಸಲು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಆಹಾರವನ್ನು ಬೇಯಿಸಿಕೊಂಡು ತಿನ್ನುವುದನ್ನು ಕಲಿತ. ಮಡಕೆ, ಕುಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ. ಆದಿಮಾನವರಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿದ ಮಣ್ಣಿನ ಮಡಕೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಮಾಸಲು ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಮೇಲೆ ನೇರಳೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ದಪ್ಪಗೆರೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಸಚಿತ್ರ ಮಡಕೆಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದೊರಕಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಚಂದ್ರವಳ್ಳಿ, ಮಾಸ್ಕಿ, ಹೆಮ್ಮಿಗೆ, ಬ್ರಹ್ಮಗಿರಿ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಮಡಕೆಗಳು ದೊರಕಿವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಶಾಲೆ, ಚಿತ್ರಗೃಹಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬ ಅಂಶ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕರ್ಮದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬಂದಿದೆ. ಅರಮನೆ, ಗುರುಮನೆ, ದೇವಾಲಯಗಳು ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿದ್ದ ಅಂಶ ಹಲವಾರು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತೂಲಿಕಾ, ವರ್ತಿಕಾ, ಶಲಾಕಾ, ಲಂಬಕೂರ್ಚ, ಚಿತ್ರಫಲಕ, ವರ್ತಿಕಾಕರಂಡ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರರಚನಾಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ (ಕ್ರಿ.ಶ.942) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಗೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ವಿವರಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ನಾರದನು ಸೀತೆಯ ರೂಪಚಿತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಭಿತ್ತಿ' ಹಾಗೂ 'ಫಲಕ' ಹಾಗೂ 'ದುಕುಳಪಟ'(ಬಟ್ಟೆ)ದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ (1557) ಭರತೇಶವೈಭವದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಚೈತ್ಯ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೌದ್ಧರ 'ನತ್ರಿಪಿಟಿಕಾ'ದಲ್ಲಿ, ವಾತ್ಸಾಯನನ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ, ಭೋಜನ 'ಸಮರಾಂಗಣ ಸೂತ್ರಧಾರಿ,' ರತ್ನಾಕರನ 'ಹರವಿಜಯ,' ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ 'ಪಂಚದಶೀ,' 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಚಿತ್ರರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಪರಿಕರಗಳ ಬಗಗೆ ಅನೇಕ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಕುರುಹು ಕ್ರಿ.ಪೂ. 2ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಅಜಂತಾದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಿ.ಪೂ. 2ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿ 7ನೆಯ ಶತಮಾನದತನಕ ಬೆಳೆದುಬಂದುವು. ಅಜಂತಾದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದ ಚಾಲುಕ್ಯ ಕುಲದೀಪಕರನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಜಂತಾದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಬೌದ್ಧ ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು, ಅರಸರು ತಮ್ಮ ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಅಜಂತಾದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರರಚನಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನಾಲೋಲರಾಗಿ ಪಾರಮಾರ್ಥ ಸಾಧನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ರೂಪರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಬಣ್ಣ, ಒಲವುನಿಲುವುಗಳು ಹೃದಯವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ.

ಚಾಲುಕ್ಯ ವಂಶದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಕೇಶಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಚಿತ್ರಕಲೆ ದಶದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೂ ಪ್ರಸರಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಬಾದಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಬಾದಾಮಿಯ ಚಾಲುಕ್ಯರು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮರೆಯುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಕಲಾ ಸಾಧನೆ, ಸಿದ್ಧಿ ಎಂತಹವರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಶಿವದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ದೊರೆತು ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದ ದೇಗುಲಗಳ ಒಳಭಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಉಳಿದು ಬಂದಿವೆ. ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ 'ಶಾಂತಿನಾಥ ಬಸದಿ'ಯ ಭಿತ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾವಣಿಗಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಅದರ ಕುರುಹುಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ.

ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸರ ಕಾಲದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನ ದೇವಾಲಯಗಳ ಭಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಮಂಟಪದ ಭಾವಣಿ ಹಾಗು ತೊಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ, ತ್ರಿಪುರಸಂಹಾರ ಮೊದಲಾದ ಶಿವಲೀಲೆ, ದಶಾವತಾರದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೇಪಾಕ್ಷಿಯ ವೀರಭದ್ರಸ್ವಾಮಿಯ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರದ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಚಿತ್ರಗಳ ಉಡುಗೆತೊಡುಗೆಗಳ ವೈಖರಿ, ಕುಸುರಿಕಲೆ ಮೋಹಕವಾಗಿದೆ. ಲೇಪಾಕ್ಷಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಅತ್ಯಂತ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಲೇಪಾಕ್ಷಿಯ ಕಲಾವೈಭವವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಇಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯಾದ ಕನ್ನಡಿಗ ವಿರುಪಣ್ಣನ ಕಲಾಪ್ರೇಮ ಅತಿ ದೊಡ್ಡದೆಂದು ಅಭಿಮಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸರ ನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿದವರು ಮೈಸೂರು ಅರಸರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯ ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದ ಕಲ್ಯಾಣಿಯ ಮಂಟಪ, ಎಡೆಯೂರಿನ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗೇಶ್ವರ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಖಮಂಟಪ, ಗುಬ್ಬಿಯ ಮೈಲಪ್ಪನ ಗುಡಿಯ ಹಾಗೂ ಮುಡುಕುತೊರೆಯ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಸ್ವಾಮಿಯ ದೇವಾಲಯದ ಮುಖಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ದರಿಯಾ ದೌಲತ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆಗಳ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳ, ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜರು ಹಾಗೂ ಪಾಳೆಯಗಾರರ ಸುಂದರ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಈಗಲೂ ತಮ್ಮ ಹೊಳಪನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಪ್ರವಾಸಿಗರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಉಡುಗೆತೊಡುಗೆಗಳು, ಅಲಂಕಾರ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ಯುದ್ಧ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಕುಂಚದಿಂದ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ. ಇಂದಿಗೂ ಈ

ದರಿಯಾ ದೌಲತ್ ಅರಮನೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ಕಲಾಸಂಗ್ರಹಾಲಯುವಾಗಿದೆ. ಇದು ಅನೇಕ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಆಗರವಾಗಿದ್ದು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕಲಾಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಪ್ಪಾಣಿ, ನರಗುಂದದ ಅರಮನೆಗಳ ಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅಳಿದುಳಿದಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ರಾಜವಾಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಕಲಾಪ್ರೇಮದಿಂದ ಉಳಿದಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಅಪೂರ್ವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ' ಎಂಬ ಬೃಹತ್ ಗ್ರಂಥವೂ ಒಂದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಹುಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. 1160 ಪುಟಗಳ ಹೆಬ್ಬೊತ್ತಿಗೆಯಿದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿನಿಧಿ, ವಿಷ್ಣುನಿಧಿ, ಶಿವನಿಧಿ, ಬ್ರಹ್ಮನಿಧಿ, ವೈಷ್ಣವ ನಿಧಿ, ಶೈವನಿಧಿ, ಆಗಮನಿಧಿ ಮತ್ತು ಕೌತುಕನಿಧಿ ಎಂದು ಒಂಬತ್ತು ದಳಗಳಿವೆ. ಒಟ್ಟು 1886 ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳೂ, 450 ಅಪೂರ್ವವಾದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹಾಳತ ಬಣ್ಣ, ವರ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ತೆಳುವರ್ಣ, ದಪ್ಪವರ್ಣಗಳ ಬಳಕೆ, ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಮೆಚ್ಚುವಂತಹವು. ಈ ಕೃತಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಕಲಾರತ್ನವಾಗಿ ಉಳಿದು ಕಲಾವಿದರ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನೂ ರಾಜರ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ.

ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಜಗನ್ಮೋಹನ ಅರಮನೆಯನ್ನು 1861ರಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. 1875ರಲ್ಲಿ ಅದು ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಲಾವಿದರು ಬರೆದ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ವಂಶವೃಕ್ಷ, ಜಂಬೂಸವಾರಿ, ಬೇಟೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರಸನ್ನ ಪಾರ್ವತಿ, ದುರದುಂಡಿ, ಸರ್ವಮಂಗಳ, ಚಾಮುಂಡಿಯ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳು, ಮುಮ್ಮಡಿಯವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನವಾಬರ, ಭಕ್ತಿಗಳ, ಪರಿವಾರದವರ ಚಿತ್ರಗಳು, ವಸಂತೋತ್ಸವದ ದೃಶ್ಯ, ಚದುರಂಗದಾಟ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅರಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿಪ್ಪಯ್ಯ, ವೀರಣ್ಣ, ಬಸಣ್ಣ, ಯಲ್ಲಪ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ ಮತ್ತು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆತಿದೆ. ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ, ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲವೆ ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಜಲವರ್ಣ ಹಾಗೂ ತೈಲವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ, ದೇವದೇವತೆಗಳ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸಂಯೋಜನಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸುವರ್ಣಲೇಪದ ದೇಶೀಯ ಮೂಲವರ್ಣಗಳ ಉಪಯೋಗ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳು ಪೂಜಾ ಚಿತ್ರಗಳಾದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರುಗಳೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ಆದದ್ದೊಂದು ಪಂಥ ಇದೆ. ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ತಂಜಾವೂರಿನ ಕಲೆಯಂತೆ ಇದಕ್ಕೂ ರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿತು. ಆಗ ರಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಈಗಲೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಕಲೆಯತ್ತ ಗಮನ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಇದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಿಂತಿತು. ಈಗ ಇಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಇಲ್ಲೊಬ್ಬರು ಅಲ್ಲೊಬ್ಬರು ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಲು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಹೊರತಂದಿರುವ ಗ್ರಂಥ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಅವರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರ ವೀರಣ್ಣ, ಯಲ್ಲಯ್ಯ, ಕೇಶವಯ್ಯ, ಕಲ್ಯಾಣ ಸುಂದರಯ್ಯ, ಕೊಂಡಯ್ಯ, ದುರ್ಗದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಲಿಂಗಪ್ಪ, ನೆಲಮಂಗಲದ ರಂಗಪ್ಪ, ಜಾವಗಲ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ತಿಪ್ಪಣ್ಣ, ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬು, ತಿಪ್ಪಾಜಿ, ಪಟಾಳ್ ನಂಜುಂಡಪ್ಪ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ನಗುವಳ್ಳಿ ರಾಮಾಂಜಿ, ನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಮಧುಗಿರಿ ನಾಗರಾಜು, ಎನ್. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ತಿರುಪಳ್ಳಯ್ಯ, ಟಿ. ನರಸೀಪುರದ ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮೊದಲಾದವರು ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದರು.

ಹೈದರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಖನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ ಚಿಟ್ಟವೇಲಿ ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಅಗ್ರಹಾರದಿಂದ ಬಂದು ಗುಲಬರ್ಗ ಸಮಿಪದ ಸುರಪುರ ಪಾಳೇಗಾರರ

ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದವರಲ್ಲಿ ಚಿಟ್ಟವೇಯ್ಯ ಗರಡಾದ್ರಿ, ಪುಲ್ಲಯ್ಯ ಗರಡಾದ್ರಿ, ಕಮಲಯ್ಯ ಗರಡಾದ್ರಿ – ಇವರು ಹೆಸರುವಾಸಿ ಚಿತ್ರಕಾರರಾಗಿದ್ದರು.

ಭಾರತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಅಪಾರ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿ, ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮದರಾಸು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದುವು. ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಿಶ್ರಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಬೆಳೆದುಬಂದರು. ಮುಂಬಯಿಯ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆ ಸಾವಿರಾರು ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರದು ಸಿಂಹಪಾಲು. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಹೈದರಾಬಾದ್-ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ್, ಮಾರ್ತಾಂಡ ಬೋಪುಳೆ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಅಳಂದಕರ್, ಪಾಟೀಲ್, ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ್ ಮೊದಲಾದವರು ಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರು.

ಬೊಂಬಾಯಿ-ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಡಿ.ಜಿ. ಬಡಗೇರ್, ಎಂ.ವಿ. ಮಿಣಜಿಗಿ, ದಂಡಾವತಿಮಠ, ಹಾಲಬಾವಿ, ಅಲಮೇಲ್‌ಕರ್, ಎಂ.ಎ. ಚೆಟ್ಟಿ, ಕಮಡೋಳಿ, ಬಿ.ಎಂ. ಹಳಜೋಳ, ವಿ.ಕೆ. ಪಾಟೀಲ, ಶಿಲ್ಪಿ ಅನಂತರಾವ್ ಚವಣ, ನಾಮದೇವ್ ಗೊಂಡ್‌ಕರ್, ಕೃಷ್ಣಕತ್ರಿ, ಸಾಬಣ್ಣನವರ್, ಕೆ.ಬಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಬೆಳಗಾವಿಯ ಪವಾರ್, ಟಿ.ಪಿ. ಅಕ್ಕಿ, ಎಸ್.ಎಂ. ಸಾಲಿ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವರು ಚಿತ್ರಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯಿಂದ ಬೊಂಬಾಯಿ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ಶೌಕತ್ತಾಲಿ, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿ, ಎಸ್.ಆರ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಸ್. ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ, ಎಫ್. ಎಂ. ಸೂಫಿ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಡಾ॥ ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಎನ್.ಜಿ. ಪಾವಂಜಿ, ವಿ. ಆರ್. ರಾವ್, ಶಿಲ್ಪಿ ಎಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್, ಶಿಲ್ಪಿ ವಾದಿರಾಜ, ಬಿ.ಪಿ. ಬಾಯಿರಿ, ಬಿ.ಜಿ. ಮಹಮದ್ ಶೇವಾಗುರ್, ಆರ್.ಜಿ. ರಾಯ್‌ಕರ್ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವರು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಜಾನಪದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಲಾವಿದರು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಅಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಈ ಕಲೆ ಉಳಿದಿರುವುದೇ ಸೋಜಿಗ ಎನಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : (1) ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆ ಕಲಘಟಗಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಒಂದು ಜೀವನವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಮರಾಠ ಗುಡಿಗಾರ್ ವಂಶದ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ದಿ. ಜೂಬಾ, ದಿ. ದತ್ತಪ್ಪ, ದಿ. ಅಂಬಿಮುಸ್ತಾಕ್, ದಿ. ಸೀನಪ್ಪ, ದಿ. ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ಪೀರಾಜಿ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಸಾಹುಕಾರ್ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹಂಪೆಯಿಂದ ಬಂದು ಕಿನ್ನಾಳಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಚಿತ್ರಕಾರರ ವಂಶಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಲಾಸೇವೆ ಮಾಡಿವೆ. ಈ ಜಾನಪದ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ದಿ. ರಂಗಪ್ಪ, ದಿ. ಸೀನಪ್ಪ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಚಿತ್ರಕಾರ್ ನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲಾದವರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮಲೆನಾಡಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾತ ಜಾನಪದ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ದೇವಾಲಯಗಳ ಹಾಗೂ ಮನೆಗಳ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಣ್ಣ, ಕೆಮ್ಮಣ್ಣಿನ ರೇಖಾವೈಖರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮಹಿಳೆಯರು ತಮ್ಮ ಕೈಕುಶಲತೆಯಿಂದ ರಂಗೋಲಿ ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

19 - 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಅದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ದೇಶೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪಂಥಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಆಧುನಿಕ ಯುಗ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ

ಕಾಲ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಚಿತ್ರರಚನಾತಂತ್ರಗಳು, ತತ್ಸಂಬಂಧದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಕೃತಕ ವರ್ಣಗಳು – ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಇದ್ದರೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಬದಲಾವಣೆ. 1844, 1875, 1906ರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಕಾರರು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಾರರ ತಂಡದೊಂದಿಗೆ ಅಜಂತಾಗೆ ಹೋಗಿ ಕೃತಿಗಳ ನಕಲು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತೆ ತಲೆ ಎತ್ತುವಂತಾಯಿತು. 'ನಿವೇದಿತ' ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ರೂಪ ನೀಡಿದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು. ಹ್ಯಾವೆಲ್ಲರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಬನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ನೂತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ದಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಪಡೆದರು. ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮೊದಲಾದವರು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಾದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಾ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದವರು. ಭಾರತೀಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತು. ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮರು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ತೈಲ ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಕೇಶವಯ್ಯ, ಅಜೀಜ್, ಎಸ್.ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ, ವೈ. ನಾಗರಾಜು, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ಎಸ್.ಆರ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಸ್.ಎಸ್ ಸ್ವಾಮಿ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತರು.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಟೆಕ್ನಿಕಲ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ 1913ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿ ಕಲಾವಿದರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಹೊರ ಬಂದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಎಂ.ಎ. ಅಜೀಜ್, ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ಕೆ.ಕೆ.ಹೆಬ್ಬಾರ್, ವೈ. ನಾಗರಾಜು, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ಎಸ್ ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ, ಎಸ್.ಆರ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿ,

ಶೌಕತ್ತಾಲಿ, ಎಸ್.ಎಂ. ಸೂಫಿ, ಎನ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯ, ಶುದ್ಧೋದನ, ಸುಬ್ಬಕೃಷ್ಣ, ಎಸ್. ಎನ್. ಕುಕ್ಕೆ ಬಿ. ಎಚ್. ರಾಮಚಂದ್ರ, ಸೋಮಸುಂದರ, ಮಧುಗಿರಿ ರಾಮು, ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯ, ಎಸ್ ಕಾಳಪ್ಪ, ಎಂ. ಈ. ಗುರು, ಡಿ.ಎಂ. ಶಂಭು, ಶಿಲ್ಪಿ ಬಸವಯ್ಯ, ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್ – ಹೀಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಎ.ಎಸ್. ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಕಲಾಮಂದಿರ – ಧಾರವಾಡದ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್', ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಶ್ರೀ ಮಹಾಂತೇಶ್ವರ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಗದಗಿನ ವಿಜಯ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಸೇವೆ ಸಂದಿದೆ. ನಂತರ ಬೆಂಗಳೂರು, ದಾವಣಗೆರೆ, ಗುಲಬರ್ಗ, ಬೆಳಗಾಂ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ ಖಾಸಗಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಆರಂಭವಾದುವು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ನೂತನ ಕಲಾಪಂಥ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ನವ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಕೃತಿಗಳ ಹಾದಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ , ನಿರೂಪಣೆ, ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಕಲೆಯ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದನು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕ್ಯೂಬಿಜಂ, ಡಾಡಾಯಿಸಂ, ಫ್ಯೂಚರಿಸಂ, ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಕೊಲಾಜ್ ಮೊದಲಾದ ಹೊಸ ಪಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನವ್ಯಕಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆ ತೋರಿಬಂದಿತು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ ತಲೆಹಾಕಿತು. ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪುಟಕೊಟ್ಟಿದೆ. ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೇ ಮುಂದುವರೆದಿವೆ. ಅನೇಕ ಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಇಂದು ಆಚಾರ್ಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಬೊಂಬಾಯಿ, ಮದರಾಸು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ತರುಣರು ಬೆಂಗಳೂರು, ದಾವಣಗೆರೆ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯ ಕಡೆ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಈಗ ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸರ್ಕಾರದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ದಸರಾ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ, ರಾಜ್ಯ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಿಯುಂಟಾಗಿದೆ.

ವಾರ್ಷಿಕ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ, ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ನಕಲು ಮಾಡುವಿಕೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ, ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಮಟಗಳ (ವರ್ಕ್‌ಷಾಪ್) ಸಂಘಟನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲದೆ ಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ದೇಶದ ಒಳಗೂ ಹೊರಗೂ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ ಕೊಡುವುದು, ಬಹುಮಾನಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ರಾಜ್ಯದ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆ ಅಧಿಕವಾಗಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಕನ್ನಡದ ಭಾಗಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತದಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದುವು. ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಏಕರೂಪದ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಏಕೀಕರಣದಿಂದ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿಯಾದರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಅವಕಾಶ ಖಂಡಿತ ಇದೆ. ಜಾನಪದ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಇದು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ಇದು ಜನತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಜಾಮಿನಿ ರಾಯ್‌ರ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕಲೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಕೈಹಚ್ಚಿ ಸೈ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾನಿಯಮಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯ ಸುಲಭ. ನವ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಶೋಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಲವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೇಶಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರವೇ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಳೆಯ ಪೀಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ತರುಣ ನವ್ಯಕಲಾವಿದರ ನಡುವೆ ವಿವಾದ ಅನಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಒಲವು ಇದೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ಕೇವಲ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಜನರಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಅಭ್ಯಾಸದ ಕಡೆ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು,ಎರಡೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು.

ಸಂಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅಗತ್ಯ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ದೊರಕಿದೆ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಪಕ್ಷಪಾತ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೊದಲೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆಗಳು ಇದ್ದುವು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಯಾವ ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆಯೂ ಸಲ್ಲದು. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆ ಅಗತ್ಯ. ಅವನು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವನಿರಬೇಕು. ಪಂಥ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಹಾಗೂ ದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ನಿಷ್ಪಕ್ಷವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಏನೇ ಇರಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದು ಅಗತ್ಯ. ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವವರೆವಿಗೂ ಕಲಾವಿದ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥೈರ್ಯದಿಂದ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಂದಿನ ವಿದೇಶೀಯರೂ, ರಾಜಮಹಾರಾಜರೂ, ಪಾಳೇಗಾರರೂ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಯಾರೂ ಮರೆಯುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಭಾರತದ ದೇವಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ, ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ದೊರಕುವ ಅಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ರಕ್ಷಣೆ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿನದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ

ಎಸ್.ಎನ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್

ಬೆಳಕು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬಂದರೇನು? ಯಾವ ಕಿಟಕಿಯಲ್ಲಿ ತೂರಿ ಬಂದ ಗಾಳಿ ಬೇಡ ನಮಗೆ? ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದು ನಮ್ಮ ಹಿತಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಾದರೆ ಅದೇಕೆ ಬೇಡವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿರುವ ಎಸ್.ಎನ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಗಾಳಿಯ ರಭಸಕ್ಕೆ ನಾವೇ ಹಾರಿ ಹೋಗುವುದು ಬೇಡ'. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದ ಖ್ಯಾತ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಆರಂಭದ ಆಚಾರ್ಯರೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಕಲಿತವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊರಟ ಹೊಸ ಶೈಲಿಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಹೊಸ ಶೈಲಿಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಬದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಲಭಿಸಿದ್ದು, ಏಕತಾನತೆ ಮಾಯವಾಗಿದ್ದು ಸಣ್ಣ ಲಾಭವೇನಲ್ಲ.

ಅತಿ ಪುರಾತನ, ಪರಂಪರಾನುಗತ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಎಂದರೆ, ಸೋಜಿಗವೆನಿಸದೇ ಇರಲಾರದು. ಆದರೆ ಇದು ನಿಜ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈಗ ಕಾಣುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ, ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ಆದರೆ, ಇದರಿಂದ ಧೃತಿಗೆಡಬೇಕಾದ ಕಾರಣವೇನಿಲ್ಲ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಹೇಳಿದಂತೆ, ನಾವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಮ್ಮ

'ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ' ಸಂಪುಟ-3, 1986

ಕಿಟಕಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೆರೆದಿಡಬೇಕು. ನಾವು ಜೀವಿಸುವ ಕೊಠಡಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ದಿಕ್ಕಿನ ಗಾಳಿಯೂ ಬರುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಆದರಿಂದ ನಾವೇ ಹಾರಿಹೋಗದಿರುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಕರ್ನಾಟಕವೇ ಏಕೆ, ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಗಾಂಧೀಜಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಹುತೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈಗಲೂ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹಲವಾರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಜೆ.ಜೆ. ಸ್ಕೂಲ್ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಸ್ಕೂಲ್‌ಗಳ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರೆಲ್ಲಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಾಗಿದ್ದು, ಅವರುಗಳ ಒಲವೆಲ್ಲಾ ಅದರತ್ತ ಇತ್ತು. ಅವರುಗಳು ಆ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳೇ ಇತರ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದು, ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ಮೊದಮೊದಲಿಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಅಥವಾ ಮೋಹಕ ಶೈಲಿಗೆ ಮಾರುಹೋದರು. ಅಂದರೆ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರ ಅನೇಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅಂತಹ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕಲಾವಿದರೆಂದರೆ ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ಹನುಮಯ್ಯ, ಮಿಣಜಿಗಿ ಮತ್ತು ರುಮಾಲೆ ಚೆನ್ನಬಸವಯ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಟೋನ್'ಗಳ ವೈಪರೀತ್ಯವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಅಜಂತಾ ಕಾಲದಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದ ನಮ್ಮ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವರ್ಣಗಳ ಏಕರೂಪತೆಗೆ (Flat) ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ಈ ಶೈಲಿಗೆ, ಬಂಗಾಲದ ಖ್ಯಾತ ಜೈಮಿನಿ ರಾಯ್‌ರವರು ಮಾರುಹೋಗಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದವರು ವಿರಳ.

ಈ ಮೋಹಕ ಶೈಲಿ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಸೆಜಾನ್, ಮಾನೆ,

ಮೋನೆ, ಡೆಗಾಸ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದೇ ಇಂಪ್ರಿಷನ್ ಅಥವಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ವಿವಿಧ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರುವ ಒಂದು ಶೈಲಿ. ಇದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮೊದಲಿನಂತೆ ಆಯಾ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಸ್ಟುಡಿಯೋವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಚಳಿ ದೇಶಗಳಾದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳಿಗೆ ಈ ಶೈಲಿ ಸೌಕರ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ, ಯುವಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ಅದರತ್ತ ವಾಲಿದರು. ಈ ಶೈಲಿಯೂ ಟೋನ್‌ಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ನೈಜಕತೆ ಅಸಂಗತವಾದುದರಿಂದ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂಬೈನ ಜೆ. ಜೆ. ಸ್ಕೂಲಿನ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಈ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿದ್ದು, ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ದೊರಕಿತು ಮತ್ತು ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರಿನ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು ಆ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಬಹುತೇಕ ನಿಸರ್ಗ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ಆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದುಬಂದರು. ಅವರುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯ, ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ, ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮವರೇ ಆಗಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವ ಡಾ॥ ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಎಸ್.ಯು. ನಾಯಕ್ ಮುಂತಾದವರೂ ಅದೇ ಶೈಲಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಆದರೆ ಹೆಬ್ಬಾರರ ಶೈಲಿ ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನ್‌ನತ್ತ ವಾಲಿದೆ.

ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಎಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಅವರು ಬಳಸುವ ವರ್ಣಭೇದಗಳಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯತೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಮಬ್ಬಾದ ಬೆಳಕೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರಖರ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಎಂತಲೇ ಇದು ಒಂದು ವಿಪರೀತವಾಗಿಯೂ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ.

ನೈಜತೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವ ಈ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗಿತ್ತೆಂತಲೂ

ಹೇಳಬಹುದು. ಖ್ಯಾತ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು ಅವನೀಂದ್ರನಾಥರ ಬಂಗಾಲಿ ಶೈಲಿಗೆ ಶರಣು ಹೋಗಿ, ಆ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದ್ದರೂ, ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದೆಲ್ಲಾ ಈ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯಿಂದಲೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬರುವ ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೂ ಅವಕಾಶ ಉಂಟು ಮತ್ತು ಇದು ಆಲಂಕಾರಿಕವೂ ಹೌದು. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ, ಈಗಿನ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಲವು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಶೈಲಿ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಇದರ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಣ. ಬ್ರಾಕ್ ಮತ್ತು ಪಿಕಾಸೋರವರುಗಳ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕ್ಯೂಬಿಸಂ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಕಲಾವಿದರುಗಳಿಗೆ ಎಂದಿಲ್ಲದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. ಆದರಿಂದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡರು. ಈ ಅಂಟನಿಂದಾಗಿ ಅವರುಗಳು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತೆಗಳುವಷ್ಟು ಇದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡರು. ಇತರ ಶೈಲಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲ ಎಂಬುವಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕೂ ಹೋಯಿತು ಈ ಭ್ರಾಂತಿ.

ಆದರೆ ಈ ವೈಪರೀತ್ಯ ಅಥವಾ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಜನವಂತೂ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಹಿಂದೆ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು ಪೂಜಾಗೃಹಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶೈಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ಬಂದಂತಾಯಿತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ (ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನ್)ದಲ್ಲಿ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುವಂತೆ ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳಿಗೂ ಸಮಪಾಲು ದೊರೆಕಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಸಾರ್ಥಕತೆ. ರೇಖಾಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಡದಿರುವ ಕಲಾವಿದರಂತೂ ಇದರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿಯಬೇಕು. ಅಂದರೆ, ಇದರಿಂದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಣಕ್ಕೂ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು. ಇದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಅದರಂತೆ, ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿನ ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಇತರ ಶೈಲಿಗಳಿಗೂ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದರು ವರ್ಣಗಳ ನೇರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಹಳೆಯ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣ, ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ನವನೂತನ ಶೈಲಿ, ಬಾಟಿಕ್ ಮುಂತಾದ ಸಹಕಾರಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಫಲಕಾರಿಯಾಯಿತು. ಒಳ ಅಲಂಕರಣ, ಪ್ರಸಾರ ಸಾಧನ, ಹೊತ್ತಿಗೆಗಳ ಮುಖಪತ್ರ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿರುವ ಉಪಯೋಗ ಅಪಾರ. ಅಷ್ಟೇ ಅನುಕೂಲ, ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಇದರಿಂದ ದೊರಕಿದೆ.

ಅಂತೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಶೈಲಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಲವು ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂದು ಈ ಶೈಲಿ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯಾಗಿಹೋಗಿದ್ದರೂ, ಇದು ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ್ದು, ಇದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವೆನ್ನುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಅಭಾವ ಉಂಟಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಲು ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋದರು ಕಲಾವಿದರು. ಅದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದರು.

ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಭಾರತ ಅಥವಾ ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆ ಎಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಆ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಇಂತಹ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳು ತೊಡೆದುಹಾಕುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಎಂತಲೇ ಅವು ಅಂದೂ ಸುಸಂಗತ ಇಂದೂ ಸುಸಂಗತ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ, ಕಲೆ

ಆರ್. ಎಂ. ಹಡಪದ್

ಈಗಲೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ರಚನೆಗಳಿಗೇ ಪುರಸ್ಕಾರ; ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲವೆಂಬುವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿರುವ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಧರ್ಮದ ಅರ್ಥಬದಲಾವಣೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಿದೆ; ಆದರೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೊಸರೂಪಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಖಿನ್ನರಾಗಿದ್ದರೂ "ತರುಣರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿರುವುದು ಆಶಾದಾಯಕ" ವೆಂದು ಹರ್ಷಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಾಡಿನ ಏಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಅನಂತರವೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ತಮ್ಮ ಒಲವು - ನಿಲುವುಗಳನ್ನೇ ಮುಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೇಲ್ಗೈ ಪಡೆಯಲು ನಾನಾ ವರ್ಗಹಿತಗಳು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಕ್ರಮೇಣ ಹೇಗೆ ಹೊಸ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಅನುಭವ ಜನರಿಗೆ ಆಗತೊಡಗಿತೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಅದರ ಜೀವಂತಿಕೆ ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆ, ಬದುಕಿನಿಂದ ದೂರ ಸರಿದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗದೆ, ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಲಾನುಗುಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಕಾಲದ ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

'ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ' ಸಂಪುಟ-3, 1986

ತೋರುವ ಕಾರಣ ದೇಶದ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆಯ ವಿಕಾಸ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದುವು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆ, ಸಂಸರ್ಗ, ಸಂಪರ್ಕಗಳ ಒತ್ತಡದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿದಂತೆಯೇ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವಂತಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ವಾತಾವರಣ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಸ್ವೇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಅವರ ಆಮೋದ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸೃಜನಕಾರ್ಯ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ದೇವರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮೋದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದ ಕಲೆಗೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿವೆ ಎಂಬ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿದ್ದು ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರ ಭಿನ್ನ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಒತ್ತಡದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ. ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಾಗತೊಡಗಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಕಲೆಯ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದುವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ ಮೂಡಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಕಲೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು.

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಭಾರತೀಯ ಲಲಿತಕಲಾತಂತ್ರ, ಶೈಲಿಗಳು ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಂಡವು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗ, ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಬಂದ ಕಾರಣ ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಪತ್ತು, ಮಹತ್ವ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜೀವನಾಡಿಯ ಚೈತನ್ಯದ ಅರಿವು ಮೂಡಿತು.

ಹಾಗೆಯೇ ಲೌಕಿಕವಾದ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದು ವಿವಿಧ ಕಲಾತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ,

ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟೇ ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹವಾದರೂ ವಸ್ತು, ವಿಷಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜನಪರವಾದ ಕಲೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಾಲನೆ ದೊರೆಯಿತೇ ಹೊರತು ಅದೇ ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದವೇ ಹೊರತು ಪ್ರಯೋಗ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅವಧಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ದೊರೆತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಆಳ, ಸ್ತರಗಳಿಗೂ ಇಳಿದ ಕಾರಣ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಲು ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಲು ಗತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸಲು, ಶಂಕಿಸಲು, ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಲು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಳರಸರ ಆಶ್ರಯದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ಭೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಒಂದು ವೇದಿಕೆ ದೊರೆತಂತಾಯಿತು.

ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಕರ್ನಾಟಕವೇನೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಂದು ಪರೋಪಜೀವಿ ಭಾವನೆಗಳು ಚೈತನ್ಯ ಹೀರುವಂತೆ ತೊಡಕಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದುವು. ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಸ್ವಾರ್ಥ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅಖಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪ್ರದೇಶ ಭಿನ್ನರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿತ್ತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಭಾಷೆ, ವ್ಯವಹಾರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಅಭಿಮಾನಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಆಗುವವರೆಗೂ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಒಂದು ದಶಕದವರೆಗೂ ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಗಿಂತಲೂ ಪರಸ್ಪರ ವಾದವಿವಾದ, ಸಂಘರ್ಷ, ತಾವು ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವಗಳೇ ಮೇಲು, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದುವು. ಮುಂದೆ ಈ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದೇ ಸಾಮರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವೂ

ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರು, ಶಿಲ್ಪಿಗಳು, ತಾವು ಬಂದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ, ಪ್ರದೇಶದ, ಕಲಿತ ಶಾಲೆಯ, ಗುರುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಬದುಕಿನ, ಹೊಸ ಕಾಲದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ತಾವು ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನೇ, ಪಡೆದುಬಂದದ್ದನ್ನೇ, ಕುಶಲಕಲೆಯಾಗಿ ಉಪಕಸುಬಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೇ ಹೊರತು ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ; ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲ.

ಯೂರೋಪ್ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ನಡೆದ ಆಂದೋಲನಗಳು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಾಮಮಾತ್ರವಾಗಿ, ಶಬ್ದಮಾತ್ರವಾಗಿ ಬಂದು ಉಳಿಯಿತೇ ಹೊರತು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ, ಚಿಂತನೆ, ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕಲೆಗಳೊಡನೆ ಕೊಳು ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಉಳಿದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಲೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ ರಚನೆಗಳಿಗೇ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯ ರಚನೆಗಳಿಗಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಧರ್ಮದ ಅರ್ಥ ಬದಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅದು ಹೊಸ ರೂಪಗಳ, ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚಿನ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿರುವುದು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ.

ಮುಂಬಯಿಯ ಜೆ.ಜೆ. ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಶಾಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೀಮಂತ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊತ್ತರೂ ನಿರ್ಜೀವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಚನೆಗಳೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ ಜನಮನವನ್ನು ತಣಿಸದಂಥ ಅಭಿರುಚಿಯು ಉಳಿದುಬಂದಿತ್ತು. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಿರಂತರ ಆಲೋಚನೆ, ಯೋಜನೆ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳ ಮುಖಾಂತರ 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' ತಂಡದ (ಪಟೇಲ್, ಮನೋಲಿ, ಹುಬ್ಳೀಕರ್ ಹಾಗೂ ಹಡಪದ) ಕಲಾವಿದರು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು

ನಗರದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಮಾಧ್ಯಮ, ಪ್ರಕಾರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.ಇದೇ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲಾಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಯಿತು. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯುಳ್ಳವರ ಮೇಲೆ, ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಸೆ, ಭರವಸೆಗಳು ಮೂಡುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿದವು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೈಭವೀಕರಣವನ್ನು ಕಳೆದು ಮೂಲ ಅಂಕುರಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದುವು. ಇದರಿಂದ ನೋಡುಗನು ಹೊಸ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಹೊಸ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವಂತಾಯಿತು.

ಅನಂತರ 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' ಮತ್ತು 'ಪ್ಲಸ್ ಮೈಸೂರು ಆರ್ಟ್‌ಕೌನ್ಸಿಲ್', 'ಸೌತ್ ಕೆನೆರಾ ಆರ್ಟ್‌ಕೌನ್ಸಿಲ್', 'ಚತುರ್ಥಿ ಕಲಾವಿದರು', ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ 'ಆರ್ಟ್ ಕೌನ್ಸಿಲ್', 'ಸಂಯೋಜಿತ ' ಬೆಂಗಳೂರು,' ಕಲಾವಿದರ ಕೂಟ' ಮಂಗಳೂರು, 'ರೇನ್‌ಬೋ ಆರ್ಟ್‌ಕೌನ್ಸಿಲ್' ಧಾರವಾಡ-ಇವರೆಲ್ಲಾ ತಂಡಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ನಡುವೆ ಈ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿನ ಶ್ರೀಯುತರಾದ ವಿಜಯಸಿಂಧೂರ್, ಜಿ. ಎಸ್. ಶೆಣೈ, ವಾಸುದೇವ್, ಎಂ. ಬಿ. ಪಾಟೀಲ್, ಜೆ.ಎಸ್. ಖಂಡೇರಾವ್, ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ, ಕಾಳಿದಾಸ ಪತ್ತಾರ್, ಯೂಸುಫ್ ಅರಕಲ್, ಪುಂಚಿತ್ತಾಯ, ಹಿರೇಗೌಡರ್, ಜೆ.ಎಂ.ಎಸ್. ಮಣಿ, ಪೀಟರ್ ಲೂಯಿಸ್, ವಿಜಯ ಹಾಗರಗುಂಡಗಿ, ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಎಂ.ವಿ. ಕಂಬಾರ್, ಶಂಕರ್ ಪಾಟೀಲ್, ರಾಮದಾಸ, ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್, ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಅವರಲ್ಲದೇ ಹಲವಾರು ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರಾದ ಎಸ್. ಧನಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಪುಷ್ಪಾ ದ್ರಾವಿಡ್, ಕಮಲಾಕ್ಷಿ, ಸಾವಿತ್ರಿ, ಉಮಾ ಶರ್ಮ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ರಾಜ್ಯ, ಹೊರರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವಿಗೆ, ಜಾಗೃತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು.

ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಲಾಸಂಘಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾದುವು. ತರುಣರು ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೂ ಆಸಕ್ತರಾದರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯೂ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಬೆಳೆದವು. ತರುಣ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ಗದಗ, ಮೈಸೂರು, ದಾವಣಗೆರೆ ಶಾಲೆಗಳ ಪಾತ್ರ ಶ್ಲಾಘನೀಯ.

ಇದರಂತೆಯೇ ಸರ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆರವಿನೊಂದಿಗೆ ಆಯಾ ಭಾಗದ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು, ಕುವೆಂಪು ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಗುಲ್ಬರ್ಗಾದ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನಾರ್ಟ್ಸ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿವೆ.

ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಕಲಾವಿದರು, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಚಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾತಂಡಗಳಾಗಿ, ಕಲಾಶಿಬಿರಗಳನ್ನೂ, ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದರು. ಹೊರ, ಒಳ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಒಡಗೂಡಿ ಕಲಾಮೇಳ, ಕಲಾಯಾತ್ರೆ, ಕಲಾಮಹೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ, ಹಿರಿಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹೃದಯ ಬೆಸೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೇ, ಜನತೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಲ್ಲಿ, ಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ಕಲಾಸಂಘಗಳ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ತನ್ನತನ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸೀಮಿತವಾದ ವಾರ್ಷಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರಾಜ್ಯದ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರ ನೇತೃತ್ವದ ರೋಮಾಂಚಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಮಟ್ಟದಿಂದ, ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಕಡೆಗೆ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆ, ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರಾದ ವಿಜಯಸಿಂಧೂರ್, ಯೂಸುಫ್ ಅರ್ಕಲ್, ಕುಮಾರಿ ಪುಷ್ಪಮಾಲಾ, ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಅಂಜನ್‌ರವರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರು ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ

ಖ್ಯಾತಿ ಹಾಗೂ ಸದಸ್ಯತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಟಿ.ಪಿ. ಅಕ್ಕಿಯವರು ಪ್ರಕಾಶನಕಾರ್ಯ ಕೈಗೊಂಡು, ಕನ್ನಡ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು.

ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮುಕ್ತವಾದ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೇ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಬರಬರುತ್ತಾ ದೃಷ್ಟಿಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟವು. ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳ ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಕೇವಲ ಖುಷಿಕೊಡುವ ಬಣ್ಣ, ರೂಪಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಮೌಲ್ಯದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಬೆಳೆದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಯುವಕಲಾವಿದರಾದ ಚಂದ್ರನಾಥ ಆಚಾರ್ಯ, ಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಶ್ಯಾಮ್‌ಸುಂದರ್, ವಿಜಯ ಬಾಗೋದಿ, ಬಸವರಾಜು, ಮುಸಾಳಗಿ, ಕಾಳಿದಾಸ ಪತ್ತಾರ್, ಜಯಕುಮಾರ್ ಮುಂತಾದವರು ಮುದ್ರಣಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೋಡಾ, ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಗರಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತರಬೇತು ಪಡೆದು, ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಲೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಶಿಲ್ಪವಿಭಾಗವು ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯದೇ ಇದ್ದುದು ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೂ ಎಲ್.ಪಿ. ಅಂಚನ್, ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಧನಂಜಯ ಶಿಲ್ಪಿ, ಯು. ಭಾಸ್ಕರರಾವ್ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಾಚಲಪತಿಯವರು ಮತ್ತು ಪುಷ್ಪಮಾಲಾ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ, ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಹೊಸ ರಚನೆಗಳು ನಾಡಿನ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅನಾನುಕೂಲತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳು ಸರ್ವಾಂಗೀಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯ, ಕಲಾ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಸಗ್ರಹಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು

ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮಾಡುವುದು ಇಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಗ್ರಹಾಲಯ ಹಾಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬರುವ ಕೀಳರಿಮೆಯು ಕುಶಲಕಲೆ ಜನತೆಯ ಸದಭಿರುಚಿಯನ್ನೇ ಕೆಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸದಭಿರುಚಿಯು ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ನಮ್ಮ ಮೇಲಿದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಸ್ತು, ಪರಿಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮ ಬೆಳೆದು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕಲೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನತೆಯ ಕಣ್ಮನ ಸೆಳೆಯಲೆಂದು ಹಾರೈಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪಿಕಾಸೋ – ಹೇಳಿಕೆಗಳು

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ಎನ್.ಬಿ. ಚಂದ್ರಮೋಹನ

(ಈ ಮುಂದಿನ ಹೇಳಿಕೆ ಸ್ಪಾನಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ "ಮೇರಿಯಸ್ ಡಿ ಜಯಾಸ್"ಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಡಿ ಜಯಾಸ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪಿಕಾಸೋ ನೋಡಿ ಒಪ್ಪಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಅದರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ "ಪಿಕಾಸೋ ಸ್ಪೀಕ್ಸ್" ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ "ದಿ ಆರ್ಟ್ಸ್" ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು.)

ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಶೋಧನೆ (ರಿಸರ್ಚ್) ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ"ಶೋಧನೆ" ಗೆ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ. 'ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು' (to find) ಎನ್ನುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಪದ. ಜೀವನವಿಡೀ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣು ಕೀಲಿಸಿಕೊಂಡು ಅದೃಷ್ಟ ತನ್ನ ಹಾದಿಯೊಳಗೆ ಇಡಬಹುದಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಕುತೂಹಲವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹುಡುಕುವ ಉದ್ದಿಶ್ಯ ಇಲ್ಲದೆಯೇ – ಅದೇನಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ–ಏನಾದರೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವವನು, ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆಂದು ಆಪಾದಿಸಲಾಗಿರುವ ಹಲವು ಪಾಪಗಳಲ್ಲಿ , ತೀರ ಸುಳ್ಳಾದುದು ; ನನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ 'ಸಂಶೋಧನಾ ಭಾವ'ವನ್ನು ನಾನು ಹೊಂದಿರುತ್ತೇನೆ ಎಂಬುದು. ನಾನು ನನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು

'ಅಂಕಣ' ಮಾರ್ಚ್-ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೮೪ ಮತ್ತು ಮೇ-ಜೂನ್ ೧೯೮೪

ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ 'ಕಾಣಿಸುವುದು', ನಾನು ಏನನ್ನು ಕಂಡೆನೆಂಬುದನ್ನೇ ಹೊರತು ಏನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬುದನ್ನಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದಿಶ್ಯಗಳಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಪಾನಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ "ಪ್ರೇಮ; ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು, ನಿಮಿತ್ತಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ" ಒಬ್ಬ ಏನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು, ಏನು ಮಾಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದ ಎಂಬುದಲ್ಲ.

'ಕಲೆ' ಸತ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಮಗೆಲ್ಲಾ ಗೊತ್ತು. ಸತ್ಯವನ್ನು ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವ ಸುಳ್ಳು - ಕಲೆ, ಕನಿಷ್ಠ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ದಕ್ಕಿರುವ ಸತ್ಯ. ತನ್ನ ಸುಳ್ಳುಗಳ ಸತ್ಯಸಂಧತೆಯನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಶೋಧನೆ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತ ತನ್ನ ಸುಳ್ಳುಗಳನ್ನು ಮರೆಸುವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅವನು ಏನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾರ.

ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಅಪರಾಧ ಬಹುಶಃ ಇದೇನೆ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ನಿರ್ಣೀತ ಅಂಶಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದವರನ್ನ, ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಭಾವ ಹೊಲಗೆಡಿಸಿ ಅವರು ಅದೃಶ್ಯ - ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವಂತೆ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಅ-ಚಿತ್ರಕರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ (naturalistic) ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಾತಾಡುವವರು ಯಾರೊಬ್ಬರಾದರೂ ಅಂತ ಸಹಜ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾರೇನೋ ನಾನಿನ್ನೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿ ಏನು ಆಗಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತೇವೆ.

ವೆಲಾಸ್ಕ್ವೆಸ್ ತನ್ನ ಯುಗದ ಜನರ ಬಗೆಗಿನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನ ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಅವರು ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ

ಆಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ವೆಲಾಕ್ವೈಸ್ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಒಬ್ಬನಿಗಿಂತ ಬೇರೊಬ್ಬ ಫಿಲಿಪ್ IVನನ್ನು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಬೆನ್ಸ್ ಅದೇ ದೊರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ, ರೂಬೆನ್ಸ್‌ನ ಆ ಸ್ವರೂಪಚಿತ್ರಣ ಬೇರೊಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ನಾವು ವೆಲಾಕ್ವೈಸ್‌ನ ಸ್ವರೂಪ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ– ನಮ್ಮನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯನ ಹಕ್ಕಿನಿಂದಾಗಿ – ನಂಬುತ್ತೇವೆ.

ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮೂಲದಿಂದಲೂ; ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಾಚೀನರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಡೇವಿಡ್ ಇಂಗ್ರೆಸ್ ಮತ್ತು ಭೊಗೆರಿಯೇ ಮೊನೆರಿ– ಅಂಥ ಕಲಾವಿದರ ತನಕ ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಲು ನಂಬಿದ್ದರೂ ಕಲೆ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದದ್ದು ಪ್ರಕೃತಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂರ್ತ – ಅಮೂರ್ತ ಆಕೃತಿಗಳೆಂಬುವೇ ಇಲ್ಲ. ಇರುವುದು – ಸುಳ್ಳುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪವಾಗಿಸುವ ಆಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಬದುಕಿನ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದರಿಂದ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಅವು ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳೂ ಆಗಿವೆ.

ಕ್ಯೂಬಿಸಂ – ಬೇರಾವುದೇ ಕಲಾ ಪಂಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇನಲ್ಲ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಇಂದಿಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಕಾಣಲಾರದ ಜನರು ಇದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದಾಗಲೀ ಶುದ್ಧ ಅರ್ಥಹೀನ. ನಾನು ಇಂಗ್ಲಿಷನ್ನು ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನದೊಂದು ಪುಸ್ತಕ ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಖಾಲಿ ಪುಸ್ತಕ ಮಾತ್ರ. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ನನಗೇನೊ ಒಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆಯವರನ್ನು ನಿಂದಿಸಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾನು ವಿಕಾಸ (evolution) ಪದವನ್ನು ಕೂಡ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ನನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹೇಗೆ ವಿಕಾಸವಾಯಿತೆಂದು ವಿವರಿಸಲು ಕೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ನನಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭೂತವಾಗಲೀ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಾಗಲೀ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ತನ್ನ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಜೀವಿಸದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಲೇ ಬಾರದು. ಗ್ರೀಕರ ಕಲೆಯಾಗಲೀ ಈಜಿಪ್ಷಿಯನರದಾಗಲೀ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಯಾವನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯಾಗಲೀ ಗತಕಾಲದ್ದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಒಂದೆಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ತಾನೇ ಕಲೆ ಎಂದೂ ವಿಕಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನರ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಬದಲಿಸುತ್ತಿವೆ ಮತ್ತು ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ವಿಕಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಜನರು ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ಪರಸ್ಪರ ಅನಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಎರಡು ಕನ್ನಡಿಗಳ ನಡುವೆ ಅವನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯ ಆವರ್ತಿತ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಭೂತವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಭವಿಷ್ಯತ್ತಾಗಿಯೂ, ನಡುವಿನ ನಿಜ ಬಿಂಬವನ್ನು ವರ್ತಮಾನವನ್ನಾಗಿಯೂ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವ ಒಂದೇ ರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳು ವಿಕಾಸವೆಂದೇನು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಆಲೋಚನಾ ರೀತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ್ದಾನೆಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. ಆ ಬದಲಾವಣೆ ಉತ್ತಮಿಕೆ ಆಗಲೂಬಹುದು ಅಥವಾ ಅವನತಿಗೆ ಇಳಿಯಲೂಬಹುದು.

ನಾನು ನನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿಕಾಸವೆಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅಪರಿಚಿತ ಆದರ್ಶ ಕಲೆಯೊಂದರ ಕಡೆಗಿನ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳೆಂದಾಗಲೀ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದು. ನಾನು ಯಾವಾಗಲೂ ಅವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿದೆ ಮತ್ತು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಅದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ನಾನೆಂದೂ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದವನೇ ಅಲ್ಲ. ನನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಸಿಕ್ಕಿತೆಂದರೆ, ಭೂತಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ನಾನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬಳಸಿದ ಹಲವು ರೀತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯೆಂದು ನಾನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಇಚ್ಛೈಸಿದ ವಸ್ತುಗಳು, ಭಿನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾನೆಂದೂ ಹಿಂಜರಿದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನಾಗಲೀ

ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ನಾನೆಂದೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ನನಗೇನಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತೋ ಹಾಗೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಭಿನ್ನ ಉದ್ದಿಶ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಬ್ಬನ ವಿಕಾಸಕ್ಕಾಗಲೀ, ಪ್ರಗತಿಗಾಗಲೀ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾಶಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ವೀಕೃತ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಆ ಸಂಗತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಕಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಇತಿಹಾಸದ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದ, ಪೂರ್ಣವಾದ ಕೆಲವು ಘಟ್ಟಗಳು ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಇದರರ್ಥ ಬೇರೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕಲಾವಿದರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದರೆಂದು ಆಗುತ್ತದೆ. ದಾದಿ ತನ್ನ ರೋಗಿಯ ಜ್ವರವನ್ನಳೆಯಲು ಬಳಸಿದಂತೆ ಗ್ರಾಫ್ ಒಂದನ್ನು ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರತಿಮಿಸಲು ಬಳಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ–ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಊರ್ಧ್ವಗಾಮಿ ಪ್ರಗತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರದೆ ಏರಿಕೆ ಇಳಿಕೆಗಳು ಉಂಟಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತೆ–ಅದೇ ಏರು ಜಾರುಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಅನ್ನು ಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವೆಂದು, ನಿರ್ಣೀತ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಬಹಳ ಜನ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವವರಿಗೆ ಅದು ಏನೆಂಬುದೂ ಅರ್ಥವಾಗಿರಲಾರದು. 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಬೀಜವೂ ಅಲ್ಲ ಭ್ರೂಣವೂ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಆಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಒಂದು ಕಲೆ ಮಾತ್ರ ಮತ್ತು ಅದು ತನ್ನದೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ತಾನೇ ಬದುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಆಕೃತಿ ಹೊಂದಿರುವ ಖನಿಜ ದ್ರವ್ಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ಉದ್ದಿಶ್ಯಕ್ಕೆಂದು ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ತಾನು ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ಆಗಿದ್ದು ಸದಾ ತನ್ನದೇ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಗಳ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವೆಂದೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಕಲೆ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಮೇಯಗಳಿಗೂ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಕಲಾ

ಜೀವನದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ಬರುವಂಥದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ನನಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಗಣಿತ, ಜ್ಯಾಮಿತಿ, ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತೇನೇ ಇರಲಿ, ಕ್ಯೂಬಿಸಂಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಸುಲಭ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಕರಗಳು. ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ಜನರನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಕುರುಡಾಗಿಸುವ ಕಗ್ಗ ಅಲ್ಲ.

ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ತನ್ನ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ತಾನಿದ್ದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಸೀಮೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿದೆ, ಅದರಾಚೆ ಹಾಯುವಂತೆ ಎಂದೂ ವರ್ತಿಸಿಲ್ಲ. ರೇಖೆ, ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ಬಳಕೆಗಳು ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತೆಯೇ ಇವೆ. ಹಿಂದೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಚಿತ್ರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದಂತೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ಉದ್ದಿಶ್ಯಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನ-ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೂಡ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ.

ನಾವು ಕಾಣುವಷ್ಟೂ ದೂರ ನಮ್ಮ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ರೂಪುಗಳಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ವಸ್ತುವೇ ಆಸಕ್ತಿಯ ಮೂಲವಾಗಿರುವಂತೆ, ಅನ್ವೇಷಣದ ಆನಂದವನ್ನು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತತೆಯ ರೋಚಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನೋಡಬಯಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ನೋಡಬಹುದಾಗಿರುವಾಗ ನಾವು ಏನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನವಾದರೂ ಏನು?

ಪಿಕಾಸೋ ಹೇಳಿಕೆಗಳು (2)

[ಕ್ರಿಸ್ಟಿಯನ್ ಜೆರ್ವೋಸ್ 1935ರಲ್ಲಿ ಬೋಯಿಂಗ್‌ಲೋಸ್ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಿಕಾಸೋನನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ಅವನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹೋದ ಜೆರ್ವೋಸ್‌ಗೆ ಪಿಕಾಸೋ ಹೇಳಿದ್ದು–"ನೀನೇನೂ ಅವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ದುರ್ಬಲ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದದ್ದು ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜನ ನಿಜವಾಗಿ ಹೋಮರನನ್ನು ಓದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಇದೇ ಜಗತ್ತು ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಹೋಮರನ

ಐತಿಹ್ಯವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಉತ್ಸಾಹ–ನಮಗೆ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ತರುಣ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ."

ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ, ಜರ್‍ವೊಸ್‌ನ ವರದಿಯಂತೆ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಿಕಾಸೋ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. 1935ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ, ನಂತರ ಅದರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದುವು.]

"ಸೇನಾನಾಯಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಕವನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಗಿಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದದ್ದು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ." ಎಂಬ ನಗೆಚಾಟಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ನ್ಯಾಯಕ್ಕಿಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದುದು ಕಲಾವಿದನ ಕುಂಚಕ್ಕಿಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದುದು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜಕ್ಕೊದಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಯೋಚಿಸಿ! ಆದರೆ, ಇಂದು ಸಮಾಜದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಉಚ್ಚಾಟಿಸುವ ಗುಂಡಿಗೆ ನಮಗ್ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರನ್ನು ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಪಾಯವಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ.

ನನ್ನ ಭಾವನೆಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ ನಾನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ನನ್ನ ದುರದೃಷ್ಟ- ನನ್ನ ಆನಂದವೂ ಇರಬಹುದು. ಹೊಂಗೂದಲ ಚೆಲುವೆಯರನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಒಬ್ಬ, ಅದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣಿನ ಬುಟ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಲಾರದೆಂದು, ತಾನೇ ಸೇರಿಸದೇ ತಡೆಯಬೇಕಾಗುವ ಕಲಾವಿದನದು ಅದೆಂಥ ದುರ್ಭರ ಸ್ಥಿತಿ! ಸೇಬುಗಳನ್ನು ಒಲ್ಲದವನೊಬ್ಬ ಬಟ್ಟೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದುವುದೆಂದು ಸದಾ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಿತಿ ಎಷ್ಟು ಭಯಂಕರ! ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾಕುತ್ತೇನೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಸೇರದವು. ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಿಂದಲ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಮ್ಮುಖವಾಗಿ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಏನಾದರೊಂದು ಹೊಸತನ್ನು ತರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಹಲವು ಸೇರ್ಪಡೆಗಳ ಒಂದು ಮೊತ್ತ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ವಿನಾಶಗಳ

ಮೊತ್ತ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾನೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತೇನೆ-ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ವಿನಾಶ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಏನನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ನಾನು ತೆಗೆದ ಕೆಂಪು ಮತ್ತೆಲ್ಲೋ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಯು-ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ-ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕರ ಆಗಬಹುದು. ಒಂದು ಕನಸನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬುದ್ಧಿ ಸಾಗಿರಬಹುದಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ತೀರ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿದೆ. ತೋರಿಕೆಯೇನೇ ಇದ್ದರೂ, ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ 'ಕಾಣ್ಕೆ'ಯೇ ಬಹುತೇಕ ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ತೆಳುವು ಮತ್ತು ಗಾಢತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಾನು ಬಹಳಷ್ಟು ಚಿಂತಿಸುತ್ತೇನೆ. ಬೇರೊಂದು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪ್ರಕ್ಷೇಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ನಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಾಗ, ನನ್ನ ಮೊದಲ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ತಿದ್ದಲು ನಾನು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಗಳು, ನನ್ನ ಒತ್ತಾಸೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೂ ಮುಂಚೆ ನಾನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೂ ಪೂರ್ವಯೋಜಿತವಾಗಿದ್ದು, ನಿರ್ಣಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ, ಒಬ್ಬನ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಬದಲಾದಂತೆಲ್ಲ ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಾಯ ಆದ ಮೇಲೂ ನೋಡುವವರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಬದುಕು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರವೂ, ಒಂದು ಜೀವಿಯಂತೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೆ ಬದುಕುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ; ನೋಡುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಕವೇ ಬದುಕಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸಹಜವೂ ಹೌದು.

ನಾನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಳುಪನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ, ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಯೋಚಿಸುತ್ತಲೇ ಬಿಳುಪನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಗಳು ಮುಖಭಾವದ ಹಾಗೆ

ಭಾವಾವೇಶದ ಬದಲುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆಂದು ನಾನು ಮಾಡಿರುವ ನಕಲನ್ನು ನೀನು ನೋಡಿದ್ದಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದಾದರೂ ಏನು? ನಾನು ಯೋಚಿಸಿದ ಬಿಳುಪು. ನಾನು ಯೋಚಿಸಿದ ಹಸಿರು. ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲಿದೆ ಆದರೆ ನಾನು ಇಚ್ಛಿಸಿದ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಅಥವ ಇಚ್ಛಿಸಿದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲ. ಹೌದು; ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ನೀನು ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ತೆರನ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನನ್ನದೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾನು ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾಗದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ನಾನು ಏರಬೇಕು. ಅಂದರೇನು? ಸರಳವಾಗಿ ನನಗೆ, ನನ್ನ ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯೊಂದನ್ನುಳಿದು ಮತ್ತೇನನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡದಂತಿರಬೇಕು.

ಕೆಲಸ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕ

ಒಂದು ಕುದುರೆ ತನ್ನದೇ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಈಟಿಗಳ ನಡುವೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮನುಷ್ಯ ಅಲಾರಾಂ ಗಡಿಯಾರವನ್ನು ಕಂಡರಿತಿದ್ದಾನೆ.

ನಾನು ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ದುಡಿಯುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿರುತ್ತಾನೆ, ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ-ಸಹಚರಿಯೊಬ್ಬನಿಲ್ಲದೆ–ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ದುಡಿದ ಭಾವನೆ ನನಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೀನು ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಹಲವು ಚಿಲ್ಲರೆ ಶೋಧಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೀಯೆ. ಇಂಥವುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ನೀನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನೀನು ಅದನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸು, ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾರಿ ಮತ್ತೆ ಮಾಡು. ಒಂದು ಸುಂದರ ಶೋಧದ ಪ್ರತಿ ವಿನಾಶದಲ್ಲೂ, ನಿಜವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಅದನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಪೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತಷ್ಟು

ಸಮರ್ಪಕಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ತ್ಯಾಜ್ಯ ಶೋಧನೆಗಳ ಅಂತಿಮ ಫಲಿತಾಂಶ ಕೊನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ನೀನೇ ನಿನ್ನ ದಂಡಾಧಿಕಾರಿಯಾಗು. ನಾನಾಗಿ ನಾನೇ ಏನೂ ಮಾಡಲಾರೆ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನೀನು ಕೆಲವೇ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೀಯೋ, ಆದರೆ ಅವು ಸರಿ ಜಾಗದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತೆಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಅಮೂರ್ತಕಲೆ ವರ್ಣಿಕೆ (painting) ಮಾತ್ರ ನಾಟಕೀಯತೆ ಹೇಗೆ? ಅಮೂರ್ತಕಲೆ ಎಂಬಂಥದ್ದೇ ಇಲ್ಲ. ಏನಾದರೊಂದರಿಂದಲೇ ನೀನು ಆರಂಭಿಸಬೇಕು. ನಂತರ ವಾಸ್ತವದ ಎಲ್ಲಾ ರೇಖೆಗಳನ್ನೂ ನೀನು ಅಳಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಆಮೇಲೇನೂ ತೊಂದರೆಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಭಾವ ಅಳಿಸಲಾಗದ ಗುರುತನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದ್ದು ಅದೇ. ಅವನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿದ್ದೂ ಅದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು ಸೆರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದೇನೇ ಆದರೂ ಅವು ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪಾರಾಗಲಾರವು, ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಿವೇಚಿತವಲ್ಲದಿರುವಾಗಲೂ ಕೂಡ, ಅವು ಚಿತ್ರದ ಆಂತರಿಕ ಅಂಶವೇ ಆಗಿ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನು ಇಷ್ಟಪಡಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಮನುಷ್ಯ ನಿಸರ್ಗದ ಒಂದು ಸಲಕರಣೆ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ತನ್ನ ರೂಪ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಡಿನಾದರ್ ಮತ್ತು ಪೌರ್‌ನಿಲೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದು ಬಹುತೇಕ ಒಂದೇ ತೆರನ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನೇ, ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ನೀನೇ ಕಂಡಂತೆ ನಾನು ಬ್ರಿಟಾನಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾರ್ಮಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದವುಗಳ ಪರಿಸರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನೀನು ಡಿಯಿಪ್ಪಿ ಖಾರಿಗಳ ಬೆಳಕನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಿ. ನಾನು ಆ ಬೆಳಕನ್ನು ನಕಲೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನವೇನೂ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಸಹಜವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನು ತಲ್ಲೀನನಾಗಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಅದನ್ನು ಕಂಡವು. ನನ್ನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿತ್ತು. ನನ್ನ ಕೈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಡೆದಿಟ್ಟಿತು. ಯಾರೂ ನಿಸರ್ಗದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋಗಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅತಿ ಬಲಿಷ್ಠ. ಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಲಯುತವಾದದ್ದು. ನಾವು ಬಹಳಷ್ಟು ನಮಗಾಗಿಯೇ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸೌಹಾರ್ದದಿಂದಿರಬೇಕು. ನಮಗಾಗಿ ನಾವು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

'ರೂಪಾತ್ಮಕ' ಮತ್ತು 'ಅರೂಪಾತ್ಮಕ (Figurative and Nonfigurative) ಎಂಬ ಕಲೆ ರೂಪ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು 'ರೂಪ'ವೊಂದರ ವೇಷದಲ್ಲೇ ನಮಗೆ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲೂ ಕೂಡ ವಿಚಾರಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದಮೇಲೆ "ರೂಪಾತ್ಮಕ" ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕತೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದು ಕೂಡ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಆಗಬಹುದು ನೋಡು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಒಂದು ವಸ್ತು, ಒಂದು ವೃತ್ತಿ ಎಲ್ಲ ರೂಪಗಳೇ. ಅವು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹಾಗೋ ಹೀಗೋ ತೀವ್ರವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದರೆ, ಉಳಿದವು ನೇರಾಗಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ಜಾಗ ನೀಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನನ್ನ ಸಂವೇದನೆಗಳಷ್ಟೇ ಭಾವನೆಗಳೂ ನನ್ನ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು, ನನ್ನ ಕಾಳಜಿ ನೀನು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೀಯಲ್ಲ? ಆ ಇಬ್ಬರೂ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದರಾದರೂ, ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ದರ್ಶನ' ನನಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಅದರ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿ ಮಸುಕಾಗುತ್ತ ಬಂದು, ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರು ಅಥವಾ ಬೇರೊಂದು ತೆರನಾಗಿ, ಅವರು ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಬಿಟ್ಟರು. ಅವರಿನ್ನು ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ರೂಪ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀನು ಕಾಣುವಿ–ಸಾಧಿತ ರೂಪ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳು ತನ್ಮಧ್ಯೆ ಇಬ್ಬರು ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಸ್ಪಂದನಗಳ ಕಾದುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ.

ನಾನು ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿರುವಂತೆಯೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದಿಗೂ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಕಂಡಂತೆಯೇ ಒಂದು ಕಿಟಕಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇನೆ. ತೆರೆದ ಕಿಟಕಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ನನ್ನ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ತೆರೆಯೆಳೆದು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುತ್ತೇನೆ. ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನಂತೆಯೇ ನೇರ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಕೆಲವು

ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದೂ ಅವಶ್ಯಕ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನೀನು ಬೇರೇನೋ ಮಾಡಲಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ನೀನು ಸದಾ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟಿರಬೇಕು.

ಆಗಸದಿಂದ, ನೆಲದಿಂದ, ಒಂದು ತುಂಡು ಕಾಗದದಿಂದ, ಹಾದುಹೋಗುವ ಆಕೃತಿಯಿಂದ, ಒಂದು ಜೇಡನ ಬಲೆಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಡೆಯಿಂದ ಬರಬಹುದಾದ ಭಾವಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದ ಮುಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ತಾರತಮ್ಯವೆಣಿಸಬಾರದು. ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವರ್ಗಬೇಧಗಳಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಸರಿತೋರಿದ್ದನ್ನು, ಸಿಕ್ಕಿದ ಕಡೆ ನಾವು ಹೆಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮ್ಮದೇ ಕೃತಿಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ನನ್ನನ್ನೇ ನಾನು ನಕಲು ಮಾಡುವ ಭಯವೊಂದು ನನಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನನ್ನ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಳೆಯ ಸಂಪುಟವೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ, ನನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಅದರಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮರ್ಜಿಯೇನೂ ನನಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾವು 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಅನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ ನಮುಗ್ಯಾರಿಗೂ 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಅನ್ನು ಬೋಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೌದು ನಮ್ಮ ಒಳಗಿನದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಅದರ ಪ್ರಚಾರದ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರು, ಕವಿಗಳು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರೆಂದೂ ನಮಗೆ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾರಿ ಅನುಸರಣೀಯ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಶ್ರದ್ಧಾಳು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಂತೆ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಲಾವಿದ ಪೂರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಗಳ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಕಲೆಯ ಪರಮ ರಹಸ್ಯ. ಫೌಂಟೆನ್ ಬ್ಲೂ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಲು ಹೋದ ನನಗೆ ಹಸಿರಿನ ಸಮೃದ್ಧಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಹಸಿರು ಅದನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿ ಹಗುರಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನರು ತಮ್ಮ ಬೆತ್ತಲೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲೋಸುಗ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರು

ತಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದುದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವರು ಏನನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾರರೆಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ, ತಮ್ಮ ಹೆಡ್ಡತನದ ಅಳತೆಗನುಸಾರ ಒಂದು ಅಂಗಿ ಹೊಲಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದೇವರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಒಂದು ಚಿತ್ರದವರೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೆ, ಸದಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಕನಿಷ್ಠ ಅದರ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನಷ್ಟಾದರೂ ಉಳ್ಳ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು 'ಚಿತ್ರಕುಣಿಕೆ' ಹಾಳು ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ತಂದು ಗೋಡೆಗೆ ನೇತುಹಾಕಿದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಹತ್ವ ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತರಬೇತಿ ಒಂದು ಸೋಗು. ನಾವು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಸತ್ಯದ ನೆರಳನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಅಪರೂಪವೆಂಬಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೋಸಹೋಗಿದ್ದೇವೆ. ಪಾರ್ಥೆನಾನ್, ವೀನಸ್‌ಗಳ ಅಪ್ಸರೆಯ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸುಳ್ಳುಗಳು, ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿನಿಯಮಗಳ ಅನ್ವಯಿಕೆ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅಧಿನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವವೃತ್ತಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ. ತಾವು ಒಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಅವಳ ಕಾಲುಗಳ ಅಳತೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ಅಧಿನಿಯಮಗಳ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕ ಅನ್ವಯವಿದ್ದರೂ–ನಾವು ಪ್ರೇಮಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಕಾಮನೆಯಿಂದಾಗಿಯೆ. ಪಾರ್ಥೆನಾನ್ ಎಂಬುದು ನಿಜದಲ್ಲಿ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಮಾಡು ಹೊದಿಸಿದ ಒಂದು ಬಯಲು ಮಾತ್ರ. ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ; ದುಡಿಯುವ (ಕೃತಿಸುವ)? ತಮ್ಮನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಜನರು ಇದ್ದರಾಗಿ, ಬೋದಿಗೆಗಳು, ಶಿಲ್ಪಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡವು. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಏನು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನಲ್ಲ, ಅವನು ಏನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನ, ಅವನು ಸೇಬುಗಳನ್ನು ಹತ್ತು ಪಟ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರೂ ಜಾಕ್ವಿಸ್ ಎಮಿಲಿಬ್ಲಾಂಕೆಯಂಥವರೇ ಸೆಜಾನ್ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಸೆಜಾನ್; ನನಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದು ಸೆಜಾನ್‌ನ ತಲ್ಲಣ. ಅದೇ ಸೆಜಾನ್‌ನ ಬೋಧನೆ, ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗನ ತೀವ್ರಯಾತನೆ–ಮಾನವನ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕೀಯತೆ. ಉಳಿಕೆಯದೆಲ್ಲ ಸೋಗು.

ಕಲೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಹಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡನ್ನೇಕೆ ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಅದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸದೇನೇ–ರಾತ್ರಿಯನ್ನು, ಹೂವುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತದೆಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ

ಏಕೆ? ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಜನರು 'ಅರಿತು' ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಕೃತಿಸುವುದೆಲ್ಲ ತನ್ನದೇ ಜರೂರಿಸಿಂದಾಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಾಗ, ನಾವು ವಿವರಸಲಾಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನ ಹಲವಾರು ವಸ್ತುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಡದೆ, ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷುದ್ರ ತುಣುಕಂತೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಜನರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪು ಮರವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬೊಗಳುವುದಷ್ಟೆ. ಮೊನ್ನೆಯಷ್ಟೇ ನನ್ನ 'ಮೂವರು ಸಂಗೀತಗಾರರು' ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡೆನೆಂದು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಘೋಷಿಸಿದರು.

ಜೆರ್‍ಟ್ರೂಡ್ ಸ್ಟೆಯಿನ್ "ಅದೊಂದು ಸ್ಥಿರ ಜೀವಿಕೆ" [ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್] ಒಬ್ಬ ಸಮೀಕ್ಷನು ನನ್ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಬದುಕುವಂತೆ ಬದುಕಬೇಕೆಂದು ನೀನು ಹೇಗೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೀಯ? ಒಂದು ಚಿತ್ರ ನನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಮೈಲಿಗಳಾಚೆನಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೆಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ನಾನದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದೆ, ನೋಡಿದೆ, ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲವರಾರು? ಮತ್ತು ಹಾಗಿದ್ದೂ ನಾನೇ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಮರುದಿನದಲ್ಲಿ ನಾನೇ ಕಾಣಲಾರೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧಗೊಂಡು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಲು ದೀರ್ಘಕಾಲವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನನ್ನ ಕನಸುಗಳ, ನನ್ನ ಭಾವವೃತ್ತಿಗಳ, ನನ್ನ ಆಸೆಗಳ, ನನ್ನ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಒಳಕ್ಕೆ ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದಾರು ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ನನ್ನದೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ–ನಾನು ಏನಾಗಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿಯಾರು ಹೇಗೆ?

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿರುವ ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ತರುಣ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಎತ್ತ ಸಾಗಬೇಕೆಂದೇ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ವಿರುದ್ಧ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕ್ರಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲು, ನಮ್ಮ ಪರಿಶೋಧನೆಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬದಲಿಗೆ ಅವರು ಗತಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೀವಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಡೀ ಜಗತ್ತೇ ನಮ್ಮೆದುರು ತೆರೆದು ಬಿದ್ದಿರುವಾಗ, ಎಲ್ಲವೂ ಕೃತಿಯಾಗಲು ಕಾಯುತ್ತಿರುವಾಗ, ಕೇವಲ ಪುನರ್‍ಕೃತಿಸುವುದು ಬೇಡ. ಈಗಾಗಲೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಭರವಸೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೆ ಹತಾಶೆಯಿಂದ ಜೋತುಬೀಳುವುದೇಕೆ? 'ರೀತಿಯಲ್ಲಿ' ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಹರಹು ಮೈಲಿಗಳೇ ಇವೆ, ಆದರೆ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದಲೇ

ತಾನು ಕೃತಿಸುವ ಒಬ್ಬ ತರುಣನೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲಾರನೆಂದು ನಂಬಲು ಅವನು ಬಯಸಬಹುದೆ? ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದೆಂದರೆ ಜೈವಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೇ ವಿರುದ್ಧನಾಗುವುದು, ಮೂಲ ಭೂತವಾಗಿ ಪಲಾಯನವಾದ.

ನಾನು ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಲ್ಲ. ನನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಲವನ್ನು ಕಲೆಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸದೆ ನಾನು ಬದುಕಲಾರೆನಾದ್ದರಿಂದ, ನಾನು ಕಲೆಯನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಲಾರೆ. ನನ್ನ ಬದುಕಿನ ಏಕಮೇವ ಧ್ಯೇಯವೆಂದು ನಾನು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಾನು ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲವೂ ನನಗೆ ತೀವ್ರ ಸಂತೋಷವನ್ನೇ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಜಗತ್ತು ಅದೇಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ನೆಚ್ಚುತ್ತದೋ, ಅದರ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತಗಾದೆ ಮಾಡುತ್ತದೋ, ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗಾಂಪತನದ ಲಗಾಮು ಸಡಿಲಿಸುತ್ತದೊ ನನಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳೆಲ್ಲ ಬರೇ ಸುಳ್ಳಿನ ಕಂತೆಗಳು, ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಸುಬಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವರಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಸೋಗಲಾಡಿಗಳು. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ದೇಶಗಳೂ ಕೂಡ ಓಬೀರಾಯನ ಕಾಲದ ದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಿಮ್ಮನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಏಕೋ ನನಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮ್ಯೂಸ್ಯಿಯಂಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ, ನಾವು ನಮ್ಮ ಗಾಂಪತನವನ್ನೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಅಪರಾಧಗಳನ್ನೆಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಚೈತನ್ಯದದಾರಿದ್ರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕರಗೊಳಿಸಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಜುಜುಬಿ ಮತ್ತು ಪರಿಹಾಸ್ಯದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕಿನ ಅಂತರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂವೇದಿಸುವುದರ ಬದಲಿಗೆ, ನಾವು ಕಲ್ಪಕತೆಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ಸಾರ್ವಭೌಮಿಕೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಬೇಕಿದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಸಾರ್ವಭೌಮಿಕೆ....ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಸಾರ್ವಭೌಮಿಕೆ..ನಮ್ಮನ್ನು ವಂಚಿಸಿದ ಎಲ್ಲರನ್ನು ದಮನಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಮೋಸಗಾರರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು, ಚಾಳಿಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಲು, ಥಳುಕುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಲು, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಚಿತ್ತರಿಸಲು, ಗುಡ್ಡದಷ್ಟಿರುವ ಬೇರೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಿಸಲಿಕ್ಕೆ–ಸಾರ್ವಭೌಮಿಕೆ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವೇಕ ಇದನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ನಾವೊಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡೋಣ ! ನಿಜವಾದ ಸಾರ್ವಭೌಮ ಯಾವಾಗಲೂ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವೇಕದಿಂದ ಆವೃತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.....ಮತ್ತೆ ಹಾಗಾಗದಿರಬಹುದು.

‘ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ’ : ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ

ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ

ನಿಸರ್ಗದ ವಿಕೋಪ, ಯುದ್ಧದ ಹಿಂಸೆಗಳಂಥ ಬರ್ಬರಗಳಿಂದ ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿಗಾದ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಿಡಿದ ಕಲಾವಿದರ ಅಸಹಾಯಕ ಮನಸ್ಸು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಅರ್ವಾಚೀನಗಳೆರಡರ ಗಡಿ ಮೀರಿ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಆಕೃತಿಗಳು ವರ್ಣರೇಖೆಗಳಲ್ಲೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಭಾವದ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡದ್ದು ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ.

ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಆರೋಪಿಸದೆ, ಬಣ್ಣ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ, ಇಲ್ಲವೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮೂಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಅಮೂರ್ತವೇ. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಹಾಗೂ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿತು.

ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಥಮ ಯುದ್ಧವಾದ ೧೫ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಮೂಡಿ, ೧೯೨೫–೩೦ ರವರೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಒಲವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಒಂದೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದೆ. ಆಕೃತಿ ಕಲೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಬಂದ

‘ಅನ್ವೇಷಣೆ’-ವಿಶೇಷಾಂಕ, ೧೯೮೬, (ಜನವರಿ-ಫೆಬ್ರವರಿ)

ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯು ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪರ್ಯಾಯ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕರಾದ ರಷ್ಯಾದ ಕ್ಯಾಡೆನ್ಸ್ಕಿ (೧೮೬೬-೧೯೪೪) ಮತ್ತು ಹಾಲೆಂಡಿನ ಮಾಂಡ್ರಿಯಾನ್ (೧೮೭೨-೧೯೪೪)ರ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗೆ ಈ ಕಲೆ ಧಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿತು.

ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಅಮೂರ್ತವಾದದ ಒಂದು ಶಾಖೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಹ್ಯಾಗ್ಜೋಸ್ಕಿ ಹರ್ಬಿನ್ ಮತ್ತು ಜಿನ್ ಡಿವಾಸಿನ್ ಇವರಿಂದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ, ರಿಚರ್ಡ್ ಮೊರೆಟೆನ್ಸರ್‌ನಿಂದ ಡೆನ್‌ಮಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ, ಮ್ಯಾರೋ ರಿಗ್ಯಾನಿ ಆಡಾನ್ಸಿ ಸೋಲ್ಡರ್ ಮತ್ತು ಎನ್ರಿಕೊ ಪ್ರಾಮೊಲಿನಿ ಇವರಿಂದ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಜೀವಂತವಾಯಿತು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯವನು ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ಕಲೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಠೋರ ಶಿಸ್ತು ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪರಕೀಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ತತ್ವಗಳಿಂದ ದೂರವಾದರೂ (೧) ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲು ತಿರಸ್ಕಾರ, (೨) ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ತೊರೆದದ್ದು, (೩) ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರ; ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಅರ್ಥ ಇರದೆ ಅದರಿಂದ ನಾನಾ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ನಾನಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ನಾನಾ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದಲೂ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಬೇಕು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಐಕ್ಯತೆ ಚೂರುಚೂರಾಯಿತು. ಇಲ್ಲೇ ಅನೇಕ ಗುಂಪುಗಳಾದವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗುಂಪೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ, ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿತು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಜೊತೆ ಘರ್ಷಿಸುತ್ತ ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುತ್ತ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದವು.

೧. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ

ಅದ್ಭುತ ಕಲೆಯು ಪುರಾತನ ದೇವ ಮಂದಿರಗಳ ನೀಲವರ್ಣಮಯ ಗಾಜಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀನಾ ಟ್ರೈನೈನ್ ಮತ್ತು ಗುಸ್ತಾನ್‌ಸಿಂಗ್

ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಆಕೃತಿಗಳ ಗಟ್ಟಿತನ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತೆಳುವಾದ ವರ್ಣಗಳ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಂದ ವಿಲಿಟಾಮಿಸ್ಟ್ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಂತಿದ್ದಾನೆ. ಆರ್ನೆಸ್ಟ್ ವಿಲಿಲ್ಮರೇ ತನ್ನ ಚಿತ್ರ ರಚನಾ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಹಿತಮಿತವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಟಲಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದಿ ಕಲಾವಿದನಾದ ರೆನಾಟೊ ಬೆರೋಲಿ ತನ್ನ ಅಲ್ಪ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಶೋಭೆಯನ್ನು ತನ್ನ ವರ್ಣ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತಂದುಕೊಟ್ಟನು. ಪೋರ್ಚುಗಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಮೇರಿ ಎರಿನ ವೀರಿದಾಸಿಲ್ವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೇ ಪ್ರಮುಖಳು. ಉದ್ದ ಮತ್ತು ಅಡ್ಡ ಗೆರೆಗಳ ಅಟ್ಟಣೆಯಿಂದ ಆಕೆಯ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಮಹಾ ದೀಪ್ತತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಗಡೀಪಾರಾದ ರಷ್ಯಾದ ನಿಕಲಾಸ್ ಡಿಸ್ಟೀಲ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಶಿಖರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡನು. ಅವನ ಚುಕ್ಕಿಗಳ ಮತ್ತು ಮಚ್ಚೆಗಳ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ಸಂಬಂಧ ಚಪ್ಪಟೆಯೂ ತೀವ್ರ ವರ್ಣಮಯವೂ ಆದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಜಾಗಗಳು ಸರಳವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಲೆಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಡಿಸ್ಟೀಲ್ ತುಂಬ ಆದರ್ಶವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೨. ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲೆ

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ಕಲಾ ಚಳುವಳಿ ಎಂದರೆ ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಯು ರಾಗೋಜ್ವಲತೆ ತೀವ್ರ ಅವಿಶ್ರಾಂತ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ನೊಂದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವೂ ಮತ್ತು ಗಾಢವೂ ಆದ ಉಲ್ಸನ ಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ ಜರ್ಮನಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾತತ್ವವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದನು. ನಾವು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯದ ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಒಳಗನ್ನೂ ತಾನೇ ನೋಡುವುದು ಆತನ ದಾರಿ. ಪಾಲ್‌ಕ್ಲೆ ಕೂಡಾ ವಿಶ್ವದ ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಅದೃಶ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹೀಗೆ

ಮಾಡಿದನು. ನಾಜೀ ಜರ್ಮನಿಯಿಂದ ಹೊರಹಾಕಲ್ಪಟ್ಟ ನಿರಾಶ್ರಿತನೊಬ್ಬನು ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಎಕ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಷಿಯಲ್ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದನು.

ಭೌತಿಕ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಗುಂಪು ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷೆ ನೀಡುವ ಶಿಬಿರಗಳ ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಉಲ್ಸ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಕಲೆಗಳಿದ್ದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಳ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಶ್ವದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶೈಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಂಡ್ರೆಮಾಸೆನ್ ಅವನ ನಿಜವಾದ ಕಲೆ. ಇವನನ್ನು ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಮಾಸೆನ್ ಅವನು ಅಪೋಕ್ಲಿಪ್ಟಿಕ್ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಭಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸೀಮಿತವಲ್ಲದ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ವಾಸಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದಾನೆ. ರಷ್ಯಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅರ್ಜಿ ಪೊಲಿಕ್ಯಾಟ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸನ್ನು ಸೇರಿದನು. ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಅಮೂರ್ತ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಡೆದವನು. ಇವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸದಿದ್ದರೂ ಬಣ್ಣದ ವಲಯುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಲ್ಲದ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲ್ಮೈನ ಒಳಭಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧ ವರ್ಣಗಳ ಚಲನೆಯಿಂದ ಬರುವ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಿನಿಷಿಯನ್ ಎಮಿಲಿಯೋ ವದೇವ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇವನು ಸತ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬಿಳುಪು ವರ್ಣಗಳ ವೈದೃಶ್ಯವಿದೆ.

೩. ಕೋಂಬ್ರಾ ಕಲೆ

ಉತ್ತರ ಯೂರೋಪಿನ ದೇಶಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಫಲವತ್ತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿವೆ. ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್, ಬೆಲ್ಜಿಯಂ ಮತ್ತು ಹಾಲೆಂಡ್‌ಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ 'ಕೋಂಬ್ರಾ' ಗುಂಪಿನ ಚಳವಳಿಗಳು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಣಶೀಲತೆಯನ್ನು

ಸಿಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿವೆ. ಈ ಗುಂಪಿನ ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರೆಂದರೆ ಬೆಲ್‌ಜಿಯಂನ ಪಿಯರ್ರೆ ಅಲಜಿನ್ಸ್ಕ್, ಡಚ್ ದೇಶದ ಕಾಡ್ ಅಪೆಲ್ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಮ್ ವ್ಯಾನ್ ವೆಲೆಡ್ ಮತ್ತು ಡೇನ್ ಆಸ್ಗರ್ ಜರ್ನ್ ಅವರ ಕಲೆ ಯಾವುದೇ ರೂಪದ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲದಿಂದ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಮೆರಿಕದ ಕೊಡುಗೆ

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲಾಗಿ ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮೂಲ ಭೂತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದು ಯೂರೋಪ್ ದೇಶದ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬೀರಿತು.

ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಆರಂಭ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಯುದ್ಧ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಅಮೆರಿಕದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಯೂರೋಪಿನ ಅವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡ್‌ಯ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿತು. ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ ಸಹಜಪಂಥ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಪಂಥಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಒಂದು ಎರವಲು ಪಡೆದಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾದುವು. ಯುದ್ಧಾನಂತರ ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು.

ಅರ್ಷೆಲ್ ಗಾರ್ಕಿ ತೀವ್ರ ದುಃಖದ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಕಲಿತ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದ ಈತ ಸರ್‌ಯಲಿಜಂ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ತೆರದ ಮನಸ್ಸಿನವನಾಗಿದ್ದನು.

೪. ಚಲನಶೀಲ ಕಲೆ

ಅಮೆರಿಕದ ಚಲನ (ಗತಿ) ಶೀಲ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು ಇಂದಿನ ನವ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವಂತಹದು. ಇದನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೇರೊಂದು ಪಂಥವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಂದ ಬಂದ ಅತ್ಯಮೋಘ ಕಾಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ

ಕಲಾವಿದ ಕ್ಯಾನವಾಸ್ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತಿರುವುದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ ಆತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೋಟಕರು ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮುಗಿದ ಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ತಿರಿಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಮರಣ ಹೊಂದಿದ ಅರ್ಷಿಲ್ ಗಾರ್ಕಿ, ಕಲಾ ಚಳವಳಿಯ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಈತ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಬಳಸುವ ಫಲಕ ಮತ್ತು ಸ್ಟಾಂಡುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವ್ಯಾಸ್‌ಗಳನ್ನು ಹಾಸಿ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿದನು. ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದಲೂ ಬರುತ್ತ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ನಡೆದಾಡುತ್ತ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಆಲಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸುರಿಯುತ್ತ ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಈ ಕಲಾವಿದನು ಏನನ್ನೂ ಸೇರಿಸದೆ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿದನು. ಇದು ತಂತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು

ಅಮೂರ್ತತೆ ರೂಪರಹಿತ ಚಿತ್ರಕಲೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆರ್ಟ್ ಆಟ್ರೆ, ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಕರೆಯಲು ಕಾರಣ ನಿಖರವಾದ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯಲು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು. ಎಲ್ಲವನ್ನು ಬ್ರಷ್‌ನ ಮೂಲಕವೇ ರಚಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲೆ ಟಿಚ್ಚಿಸಂ ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕ ಅಥವಾ ಗುರುತು ಹಚ್ಚು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದು ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಚಳವಳಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರು ಹೆಸರು ಮಾಡಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಜೀನ್ ಪಾಲ್ರಿಯೋಪೆಲ್ಲೊ ಮತ್ತು ಫಿಲಿಪ್ ಗುಸ್ತನ್ ಮುಖ್ಯರು.

ಅಮೂರ್ತ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ

ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಮೂರ್ತಿ ಕೆತ್ತನೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಅಮೂರ್ತ ಚಳವಳಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ನಾಮ್‌ಗ್ಯಾಬೊ ಮತ್ತು ಅಂಟೊ ಪೆರ್‌ಸ್ನ ಸಹೋದರರು ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಯಂತ್ರ ಶಿಲ್ಪದ ಮೂಲಕ

ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಪಂಥದಿಂದ ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್‌ನಿಜಮ್‌ಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಪಾರದರ್ಶಕ ವಸ್ತುಗಳು ಅಥವಾ ತಂತಿಯಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಗ್ಯಾಬೋ 'ಮೈಕೆಲ್ ಎಂಜಲೋನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರವಿರುವಂತೆಯೇ ನನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕರಾರುವಾಕ್ಕು ಅಳತೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವಿದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಶಿಲ್ಪಿಗಳು, ಉಳಿಯ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಸಗೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಸೆಸಿರ್ ಬಾಲ್ಡ್‌ವಿನ್‌ನು ಗೀರಿದ ಕಬ್ಬಿಣದ ಸಂಯುಕ್ತಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಕೂಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದನು. ಶಿಲ್ಪಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದಾದ ಮತ್ತು ಜಜ್ಜಿಹೋದ ಕಾರಿನ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಬಹುವರ್ಣಿತ ಘನಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮತ್ತು ಸರಳರೇಖಾಗಣಿತ ರೂಪಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೇ ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು.

ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೊಂಚ ಪರಿಶ್ರಮ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಿ ತ್ರಿಕೋಣಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದ ಗೆರೆ-ಚುಕ್ಕೆಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದು ಯಾವುದರ ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದೇ ತಿಳಿಯದಿರುವುದುಂಟು. ಅಮೂರ್ತ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಒಳನೋಟ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನೆ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ, ವೈಖರಿ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು

ಎಸ್. ವಿಶ್ವರೂಪಾಚಾರ್

ಕಲಾವಿದನ ಎಲ್ಲಾ ಮನಃ ಶಾರೀರಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಅಂತರ್ಮುಖತೆ (interoversion) ಮತ್ತು ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ (extroversion). ಮೂಲತಃ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು (attitudes) ಬಹಿರ್ಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಆಸಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೊರಗಣ ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬರುವುದು ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ.

ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಅಂತರ್ಮುಖಿಯ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ಮುಖಿಗೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಅಂತರಂಗದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವು. ಅವನು ಕ್ರಿಯಾ ಶೀಲನಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿಂತನಶೀಲನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಚಿಂತನಶೀಲತೆಗಳೆರಡು ಸಮಸಮವಾಗಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು

'ಪ್ರಜಾಪ್ರಗತಿ' (ದಿನಪತ್ರಿಕೆ), 10.3.1989

ಬಹಿರ್ಮುಖತೆಗಳೆರಡು ಸಮತೋಲನವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಪೋಷಕ ಹಾಗೂ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದ್ದರೆ ಆತನ ಅನುಭವ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವೈವಿಧ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿಂತನಶೀಲತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸೃಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆತನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರೌಢತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಭಾವೋದ್ರೇಕವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟೀಕೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಕರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಶೀಲತೆ

ಆತಂಕ ಪದದ ಅರ್ಥ ಕಳವಳ, ವ್ಯಾಕುಲ ಎಂದು ; ಉದ್ವೇಗ ಪದದ ಅರ್ಥ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಗುವು, ಮಾನಸಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಎಂದು ; ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ನಾವು ಏನನ್ನಾದರು ಸೃಜಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಆತಂಕ, ಉದ್ವೇಗಗಳು ಅತಿಯಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದರೆ ಅಥವಾ ಅತಿಯಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಆತಂಕದಿಂದ ಅಥವಾ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ವರ್ತಿಸಿದರೆ ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮೇಲೆ ಅಡ್ಡ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಿದುಳು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣು ಯಾವಾಗ ಹಸ್ತದೊಂದಿಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೋ ಆಗ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ (ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಆಕ್ಟಿವಿಟಿ)ಯಿಂದ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ, ಶಿಲ್ಪಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೆ ತಾನಾಗಿ ಆತಂಕ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಆತಂಕವನ್ನು ಉಪಶಮನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಸಿರುಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆತ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು, ಸಮಾಧಾನಕರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವ್ಯಕ್ತಿ(ಕಲಾವಿದರು)ಗಳು, ಅಸಹಜ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸೃಜನಶೀಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆತಂಕ ಮತ್ತು ಉದ್ವೇಗದ ವಿರುದ್ಧ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವೇನಿಲ್ಲ.

ಕಲಾವಿದರಲ್ಲದವರು ಸೃಜನಶೀಲ ಹವ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ (ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಕರ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದರಿಂದ) ತಮ್ಮ ಆತಂಕ, ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೊಂದಬಹುದು.

ಅಮೆರಿಕಾದ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಗಿಲ್ ಫೋರ್ಡ್, ಕಲಾವಿದನಾದವನು ಆರು ರೀತಿಯ ಅರ್ಹತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ;

1. ಸರಳವಾದ ಆಲೋಚನೆ

2. ಹೋಲಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ನಿರೂಪಿಸುವುದು.

3. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು

4. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು.

5. ಬಹುಮುಖವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಅಥವಾ ಹೊಸತನದ ಆರಂಭ.

6. ತಾನು ಪಡೆದ ಬಯಕೆಗೆ ಅಥವಾ ಅಭಿಲಾಷೆಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಕಾರ ಕೊಡುವುದು

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೊಡುಗೆ

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೊಡುಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವು ಗಮನಹರಿಸುವಂತಹುದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಗಮನಾಂಶಗಳು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಜೀವನಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮೌಲ್ಯಯುತವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವ ಉನ್ನತವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಸಾಧಾರಣ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಮಾನದಂಡ ಕಲಾವಿದನ ಆಳವಾದ ಜೀವನಾನುಭವದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆರಂಭ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುವ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂವೇದನಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ನೈಜವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಕೃತಿಯ ಆಲೋಚನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಹಿಂದಿನದನ್ನು ಪುನರ್ ಚೇತನಗೊಳಿಸಿ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸು (ಸಬ್ ಕಾನ್ಸಸ್ ಮೈಂಡ್), ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು (ಕಾನ್ಸಸ್ ಮೈಂಡ್) ಮತ್ತು ಸೂಪರ್ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು ಕೂಡ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿ

ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ, ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸರಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ನೈಜತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಾಗಿ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿ (ಒಳ ಮನಸ್ಸು) ನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಯ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸೂಪರ್‌ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮತ್ತು ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸೂಪರ್ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಹಜವಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೊದಲು ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗಿ (ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೊರಮನಸ್ಸು) ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅತಿ ಸುಂದರವಾದ ಸುಸಂಗತವಾದ, ಸುಬದ್ಧವಾದ ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದವುಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ ಅವು ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ.

ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ, ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಸೂಪರ್ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಮಹತ್ತರವಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನೇರವಾದ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ವಿಧದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರದೆ ಪರ್ಯಾಯ ಕ್ರಮದ ಚಲನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅನಂತರ, ಸೂಪರ್ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಪುನಃ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ (ಒಳ ಮನಸ್ಸು) ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಗರಿಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಮಿದುಳಿನ ಮೂರು ಶಾಖೆಗಳು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಆರೈಕೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. (ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು, ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸೂಪರ್ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು) ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶೇಷ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಿಂದ ಎರಡನೇ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಚಲನೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಮತ್ತೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಪುನಃ ವರ್ಗಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಮಿದುಳಿನ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡು ಹಿಂತಿರುಗುವಂತಹದು ಸರಳವಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದ್ವಿಗುಣದಿಂದ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಲೋಚನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಊಹಿಸಿದ, ಆಲೋಚಿಸಿದ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಊಹೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಜೀವ ಚಿತ್ರಗಳು ಉತ್ಪತ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ. ತತ್ವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತಹುದು, ಲಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತಹುದು, ಪ್ರಣಯ ಭರಿತವಾದದ್ದು, ನೈಜತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತಹುದು ಮೊದಲಾದವು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಯುತವಾದ ಸಂತೋಷ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಭ್ರಮೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಲೈಂಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದಾತ್ತತೆಯಿಂದ ಕಲಾ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಇದೊಂದು ಮನೋ ಬೇನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನಂಬಲಾಗದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ವಿಲೀನಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಹೊರದೂಡುತ್ತಾನೆ.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತೃಪ್ತಿ ಆಸೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಉತ್ತೇಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸು ಮುಖ್ಯವಾದುದ್ದಾದರೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅದೊಂದೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ.

ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪದಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾರದಂತಹುದು. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂತದೃರ್ಷ್ಟಿಯ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಸಹಜ ಅರ್ಹತೆಯ ಗಳಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸು ಸ್ವಯಂ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮಹತ್ತರವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿ ಅಂತರ್ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಜಾಗೃತ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಾಂಶವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಭರವಸೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಕಾಸ

ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಒಂದು ನಾಡಿನ ಜನರ ನಾಗರೀಕತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಜನರ ಇತಿಹಾಸ, ಇರುವಿಕೆ, ಸಾಧನೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಿಂದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಸಹ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ –ಗತಿಗಳ ನೀತಿ ಅನೀತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರ ಬೆಳೆಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜಾಶ್ರಯಗಳಿಂದ ಕಲೆ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಸಂವೇದನೆ, ಕಳಕಳಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗವು ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ನೆಲದ ಕಲ್ಪನೆ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಲವಾರು ಕ್ರಾಂತಿ, ದಾಳಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬರಗಾಲ, ಬಡತನ ಎದುರಿಸುತ್ತ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ. ವಾಸ್ತು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಯಾವುದೇ

‘ಕಾಯಕ’ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ೫೮ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ. ೧೯೮೭

ರೀತಿಯ ಪೋಷಣೆ ಸಿಗದೆ ನೂರಾರು ರೀತಿಯ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಅಳಿದು-ಉಳಿದ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಗಳು ಈಗಲೂ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಳಗಿ, ಸಿರವಾಳ, ಸನ್ನತಿ, ಏವೂರು, ಕಿರಣಗಿ, ಮಣ್ಣೂರು, ಮಳಖೇಡ, ಹರಸೂರುದಂತಹ ಹಲವಾರು ಗ್ರಾಮಗಳೂ, ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೆರೆದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ, ಹೊಯ್ಸಳರ, ಜೈನ, ಶೈವ, ಮುಸ್ಲೀಮರ ವಿವಿಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ನಾಗರಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ವಿಕಾಸ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಿರಿವಾಳ ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ದೇವಾಲಯಗಳು, ಕೈ ಶಾಲೆಗಳ ಕೆತ್ತನೆಯ ಕೆಲಸ ಅದರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆ ಈಗಲೂ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಾನಗರವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ನೀರಿನ ಭಾವಿಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಶೈವ ದೇವಾಲಯಗಳು ಜೈನ ಬಸದಿಗಳೂ ಇದ್ದುವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಕಾಳಗಿ ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದ ಪಟ್ಟಣವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಚಾಳುಕ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಶೈಲಿಯ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಈಗಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ದೇವಾಲಯಗಳ ಸುತ್ತಲಿನ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿ, ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯರ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಅಷ್ಟೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಕಾಳೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದ ಹತ್ತಿರದ ಭಾವಿ ಅದರ ವಾಸ್ತುಕಲೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ರೀತಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ನೃಪತುಂಗನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಳಖೇಡದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕುಜ್ಜ ಕಲ್ಲುಕಡಿಗ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕಾರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ಕಟ್ಟಡ ಇಂದಿಗೂ ನಾಗಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ಕಾಲದ ಮಹಾಂಕಾಳಶಿಲ್ಪಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಹೈದ್ರಾಬಾದ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮ್ಯೂಜಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಇವನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡುವ ರೀತಿಯಷ್ಟೇ ನಯವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೊಬ್ಬ ಆ ಕಾಲದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಂಥ ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರು ಈ ನಾಡಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲಾಸ್ವತ್ತನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಲೆಮರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಮಸೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಟೆಂಪ್ರಾ ಪೆಂಟಿಂಗ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಬಂದೇ ನವಾಜ ದರ್ಗಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಕಾರಗಳ ಸುಂದರ ನಕ್ಷೆಗಳು ಎಲೆ, ಹೂ ಆಕಾರದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಮಿನಿಯೇಚರ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಪೋಷಣೆ ಸಿಗದೇ ವಿವಿಧ ದಿಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಸುರಪುರದ ನಾಯಕರ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಗರುಡಾದ್ರಿ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಈ ನಾಡಿಗೆ ಹೊಸ ಮೆರುಗನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ಮಿನಿಯೇಚರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ತನ್ನದೇ ಆದಂಥ ವಿಶೇಷವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗರುಡಾದ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ, ಆದರೆ ಗರುಡಾದ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಇವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ "ಸಾಮಂತ ರಾಜರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು" "ಕುದುರೆ ಸವಾರ""ಸರಸ್ವತಿ" ಅಲ್ಲದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಮಣ್ಣಿನ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಈಗಲೂ ಸುರಪುರದ ಸಿರಿವಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಲಂಡನ್ನಿನ ಬ್ರಿಟನ್ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ, ಜಾಂಗೀರ ಆರ್ಟ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ನೋಡಲು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ, ಗರುಡಾದ್ರಿಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರು ಅವರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗರುಡಾದ್ರಿ ಆ ಕಾಲದ ಒಬ್ಬ ಧೀಮಂತ ಕಲಾವಿದ. ಇವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಗವರ್ನರ್ ಮಿಡೆವಲ್ ಟೇಲರ್ ಹೃದಯ ತುಂಬಿ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ತಂತ್ರಗಳು ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ ತಾಳಿತು. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಮಹತ್ವದ ಕಲಾಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ನಿಂತಿತು, ಹೊರ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಚಿತ್ರಕಲಾ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆ ನಿರ್ಮಾಣ,

ಸಮಕಾಲೀನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದ ವಸ್ತುಗಳು ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಪಂಥ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಕಲಾವಿದರು ಲೌಕಿಕ ಕಲಾ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಈ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗದ ಕಲಾವಿದರು ಬಾಂಬೆ ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ತಂದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದ ಹಲ್ದಿನಕರ್ ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಸಾತಲಿಂಗಪ್ಪಾ ಪಾಟೀಲರು ಹಲವಾರು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಲಬರ್ಗಾ, ಬೀದರಿನ ಸಾಕಷ್ಟು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಾಂಬೆ ಜೆ.ಜೆ. ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಎಂ.ಟಿ. ಭೋಪಲೆ ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೊಬ್ಬರು. ಬಹಳ ಕಾಲ ಬದುಕಿರದೇ ಹೋದರೂ ನೂರಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ನಾಡಿಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ "ಮೌನ ಸನ್ಯಾಸಿ" ಜಲವರ್ಣ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಣಗಳು ನವ್ಯ ಕಲೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅವರ ಸಾಧನೆಯ ಪರಿಶ್ರಮದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಶಂಕರರಾವ ಆಳಂದಕರ, ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಈ ಭಾಗದ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಆಳಂದಕರ್‌ರವರ ಕಾಣಿಕೆ ಗುಲಬರ್ಗಾಕ್ಕೆ ಮರೆಯದಂಥದ್ದು. ಅವರು ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆ ಕಲಾಶಾಲೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರೇರಕರಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಕಲಾ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೀಡಿದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರು. ಇವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರುಗಳಲ್ಲಿ ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ್, ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರು. ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಶ್ಮೀರದಿಂದ ಕನ್ಯಾಕುಮಾರಿಯವರೆಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರ ಪೌರಾಣಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮುದ್ರಣ ಕೃತಿಗಳು ಸಾವಿರಾರು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ, ಪಂಡಿತರು ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಕಲೆಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರು ಇವರ ತೈಲವರ್ಣ, ಜಲವರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಬಹಳ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಾಗಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಶ್ರೀ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟದೂರ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಂದಲಾಲ ಬಸು ಅವರಂಥ ಮೇಧಾವಿ ಕಲಾವಿದರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಇವರು ದಿಲ್ಲಿ ಬಿರಲಾ ಭವನದಲ್ಲಿ "ಮ್ಯುರಲ್" ಪೆಂಟಿಂಗಗಳನ್ನು, ಮಾಡಿದ್ದು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಈಗ ಇವರು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದರು ಅಷ್ಟೇ ಕಳಕಳಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಯುತ ವಿಚಾರದ ಕಲಾವಿದ.

ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಿದ ಶ್ರೀ ಧನಂಜಯ್ಯ ಶಿಲ್ಪಿ ಈ ಭಾಗದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಖ್ಯಾತ ಶಿಲ್ಪಿ ಕಲಾವಿದ. ಇವರ ಶಿಕ್ಷಣ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆ ಬಾಂಬೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಉಪನ್ಯಾಸಕರೆಂದು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಧನಂಜಯವರು ಮಾರ್ಬಲ್ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತನ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ, ಇವರು ಕೆತ್ತಿದ ಪೂಜ್ಯ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ಅವರ ಭಾವಶಿಲ್ಪ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಶಿಲ್ಪ ಕಲಾಕೃತಿ ಅಲ್ಲದೆ ಬೊಂಬೆ ಓಬೆರಾಯ, ಹೋಟಲಿನಲ್ಲಿ 'ಮ್ಯೂರಲ್'ಗಳು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ವೀರ ಮದಕರಿನಾಯಕನ ಶಿಲ್ಪ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇವರದು.

1949 ರಿಂದ 1960 ರವರೆಗೆ ಕಲಬುರ್ಗಿಯ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಸ್.ಬಿ. ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿನ ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ಟೀಚರ್ ಆಗಿದ್ದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ ವ್ಹಿ.ಎಸ್. ಬಂಕುರಕರ್ ಅವರನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರು ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಆಗಾಗ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಕಲಾ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಂಕುರಕರ್ ಅವರು ಬಹಳ ಕೃತಿಗಳು ಮಾಡಿಲ್ಲವಾದರು ಅನುಭವಿ ಸಜ್ಜನಶೀಲ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರ ಕೆಲ ಕೃತಿಗಳು ಶರಣಬಸವೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಶ್ರೀ ಜೆ.ಎಸ್. ಖಂಡೆರಾವ್ ಅವರು ಬಾಂಬೆ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು 1966ಕ್ಕೆ "ದಿ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ಇನ್ಸಟಿಟ್ಯೂಟ್"ನ್ನುಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದರು. ಇವರ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ಎ.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲರು ಅಷ್ಟೇ ಸೌಮ್ಯರಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿ 1971

ರವರೆಗೆ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಬೊಂಬೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಈ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಅಷ್ಟೇ ನುರಿತ ಹಾಗು ಅನುಭವಿ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಖಂಡೆರಾವ್ ಅವರು ಜಲವರ್ಣ ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಷ್ಟೇ ಸೌಮ್ಯವಾದ ಗುರುಗಳು ಹೌದು. ಶ್ರೀ ಎ.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲರು ಸ್ಟಿಲ್‌ಲೈಫ್, ಹಾಗೂ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರು. ನೂರಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಇಬ್ಬರೂ ಕಲಾವಿದರು ಶ್ರೀ ಶರಣ ಬಸವೇಶ್ವರ ಕಲಾ ಮಹಾವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಗೋದುತಾಯಿ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ಅಪ್ಪ ಮಹಾವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕಲಾ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪೂಜ್ಯ ಶ್ರೀ ಶರಣಬಸವಪ್ಪ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆ (ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ) ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅವರ ಸಾಹಸ ಹಾಗೂ ಸಹಕಾರಗಳು, ಅಭಿನಂದನೀಯ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

1968 ರಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಿದ 'ಪ್ರತಿರೂಪ' ನಾಲ್ಕು ಜನ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಲಬರ್ಗಾ ಜನರಿಗೆ ಹೊಸ ಚಿಗುರನ್ನು ರುಚಿಯನ್ನು ತಂದಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಶ್ರೀ ಶಿವಶರಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪಿನ್, ಬಸವರಾಜ ಉಪ್ಪಿನ್, ಮನೋಹರ ಲೋಹರ ಹಾಗೂ ನಾನು (ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ) ಬಹಳಷ್ಟು ಆಶೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಿದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕ ದಿ॥ ಅ.ನ.ಕೃ. ಅವರಿಂದ ಉದ್ಘಾಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲಾವಿದರು ನಗರದ ಕಲಾ ರಸಿಕರ ಮನ ತಣಿಸಲು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸುದ್ದಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ–ಪತ್ರಿಕೆಯುವರು ಮನತುಂಬಿ ಪ್ರಚಾರ ನೀಡಿದರು. ಇದೇ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು ಮುಂದೆ 1972ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೆರವೇರಿಸಿದರು. ಈ ಗುಂಪಿನ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳು ಮುಂದೆ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗೊಂಡವು. ಮೇ 1972ರಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಾಲೆ (ದಿ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ ಇನ್ಸಟಿಟ್ಯೂಟ) ನನ್ನ (ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ) ಕೈಗೆ ಕೊಡಲಾಯಿತು 1973 ರಿಂದ ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ಮಾಸ್ಟರ ಕೋರ್ಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜತೆ ಹಲವಾರು ಜನಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಹೊರಬಂದದ್ದು ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೆರಗು ತಂದಿತು. 1980 ರ ವರೆಗೆ ಶ್ರೀ ವಿಜಯ ಹಾಗರಗುಂಡಗಿ, ಬಸವರಾಜ ಮುಸಾವಳಗಿ, ವಿಜಯ ಭಾಗೋಜಿ, ಸುಭಾಷ ನೀಲಾ, ಬಾಬು ಪಂಚಾಳ, ಬಸವರಾಜ ಬುಳ್ಳಾ, ಬಸವರಾಜ ಜಾನೆ, ಮಾಣಿಕ ಕಂಬಾರ, ಮೋಹನ ಸೀತನೂರ, ಶ್ರೀಮತಿ

ಮಂಜುಳಾ, ಶ್ರೀಮತಿ ಅಮರಮ್ಮ, ಕು. ಜ್ಯೋತಿ ಜೀವಣಗಿಕರ, ನಾಡಿಗೇರ ಗಡಕರ, ಎಮ್. ರಮೇಶ, ಕಿಶೋರ ನಾಗೂರ, ರಾಜಶೇಖರ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ನಾಡಿಗೆ ಹೆಸರು ತಂದ ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಹಾಗೂ ರಚನಾತ್ಮಕ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕೆಲವರ ಕೃತಿಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ನಾಡಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ತಂದ ವಿಷಯ. ಇದರಂತೆ ಎಸ್.ಬಿ. ಕಾಲೇಜಿನ ಫೈನ ಆರ್ಟ ವಿಭಾಗದಿಂದ ಕು.ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಜಂಬಲದಿನ್ನಿ ಹೊಸ ಆಶೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಕಲಾವಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಬಿರಾದಾರ ಪ್ರಯತ್ನವಾದಿ.

ಈ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಾತಾವರಣ ನೋಡಿದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಭಾಗದಷ್ಟು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ಗುಲಬರ್ಗಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ, ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗಾ ತನ್ನದೆಯಾದ ಸುಂದರ ಪರಂಪರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರಿನಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರೋಷಣೆ, ಪ್ರಚಾರ ದೊರೆತಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಹಾಗೂ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಇವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಪೀಳಿಗೆ ಸೃಜನಶೀಲರಾಗಿ, ನವ್ಯ ವಿಚಾರ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ವಿಚಾರವಂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಪ್ರಗತಿ ಪಂಥ" ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು ಮತ್ತು "ಗುಲಬರ್ಗಾ ಆರ್ಟ ಕೌನ್ಸಿಲ" ಸಂಘಗಳ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು ಜನರನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸಲು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು – ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿ " ದಿ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ಸಂಸ್ಥೆ" ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಗುಲಬರ್ಗಾ ಜನತೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲಾಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಭಾಗ ಚಿತ್ರ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ "ಕಾಲೇಜ ಆಫ್ ವಿಜ್ವುಲ್ ಆರ್ಟ" ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡದ ಏಕೈಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಮಹಾವಿದ್ಯಾಲಯವಾಗಿದ್ದು ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಿದೆ.

ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್

ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಕಲಾಸ್ಪರ್ಧೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದನ್ನು ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು. ನಿಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳೂ ಅಂತಹ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಸ್ಪರ್ಧೆ ಎಂದರೂ, ಆ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೀರಾ? ಎಂತಹ ಸಂಭ್ರಮದ ಹಬ್ಬದ ವಾತಾವರಣ ಮಕ್ಕಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡಿಸಿ, ಕಿನ್ನರಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸಲು ಬಿಡುವಂತಹ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವಾತಾವರಣ. ಅದು ದೊಡ್ಡವರಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರ ಎನಿಸಿದರೂ ಆ ಮಕ್ಕಳ ಮುಖ ನೋಡಿ, ನಗೆ ನೋಡಿ, ಸಂತೃಪ್ತಿ ನೋಡಿ ಇನ್ನೇನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದಷ್ಟೇ ಒಂದು ಮಹಾಸಾಧನೆ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ ?

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕೇಕೆ ? ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕೇಕೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಸದ್ಯ ಈಗ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಂಕರ್ಸ್ ವೀಕ್ಲಿಯ ಶಂಕರ್ ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸಿದರು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಹತ್ವ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೂ ಈ ಜಾಗೃತಿ ಇಂದು ಕೇವಲ ನಗರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

'ಶೂದ್ರ' ಜೂನ್ 1985

ಜಿಲ್ಲೆ, ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಶಾಲಾ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ತರಗತಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸೇರಿಸಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಶಾಲೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇರುವಾಗ, ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಕೊಡುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗಿರುವಾಗ ಕಲೆಗಾಗಿ ಖರ್ಚುವೆಚ್ಚ ಮಾಡುವುದು ವ್ಯರ್ಥ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿದಂತಿದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಜನರಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಶಿಕ್ಷಣ ಎಂದರೆ ತುಂಬ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಓದುವುದು, ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಸುವುದೇ ಶಿಕ್ಷಣ; ಪ್ರಪಂಚದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಗುರಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದಷ್ಟೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ. ಹಾಗೇ ಅದರ ಗುರಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂತಃಶಕ್ತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ದೈವದತ್ತ. ಅವು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಹೊರತೋರಲು ಅವಕಾಶ ಬೇಕು; ಚಿಗುರಿ, ಬೆಳೆದು ತನ್ನದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಚಿತ್ರಕಲಾಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸುಪ್ತಶಕ್ತಿಗಳು ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯಲು ಒಂದು ರಂಗವಾಗಬೇಕು. ಅದೇ ಪೂರ್ಣವಾದ ಶಿಕ್ಷಣ.

ಈ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವವನ್ನು ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಆಗಿ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು, ತಮ್ಮ ಸುಪ್ತಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಬಹುದು. ಇದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಸುಂದರವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ, ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ, ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಹುದು, ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದು. ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ ತೋರಬಹುದು. ಬಹುಪಾಲು ಜನ ಈ ಬಗೆಯವರು. ಅವರಿಗೂ ಈ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬೇಕು. ಮೆಚ್ಚುವ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ, ಆಗಾಗ್ಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಬೇಕು.

ಶಿಕ್ಷಣ ಮೊದಲು ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗುವ ಗುಣ ಚಿತ್ರಕಲಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಚಿಂತನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಿರಬೇಕು. ತಾನು, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಒಂದು ಕಡೆ. ಸುತ್ತಲ ಪ್ರಪಂಚ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಇವೆರಡರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ಪರಿಣಾಮ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಚಿಂತನದಿಂದ ಬರುವಂಥದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಶಿಕ್ಷಣ, ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಲು ನೆರವಾಗಬೇಕು. ಚಿಂತನದಿಂದ ಬಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಜೀವನದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಆ ಚಿಂತನೆ, ಆ ಆಲೋಚನೆಯ ಫಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಒತ್ತಡ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಕಂಡ ಪರಿಸರ, ಸುತ್ತಲ ನಿಸರ್ಗ, ಬಣ್ಣಗಳು, ಆಕಾರಗಳು, ದೃಶ್ಯಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಅವನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಒತ್ತಡ ಮೂಡಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಒತ್ತಡದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆತ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ, ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಹೊರಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒತ್ತಡ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಹಾಯೆನಿಸ ಬಹುದು.

ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು, ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಲು, ಆನಂದಿಸಲು ಸಹಜವಾದ ಕುತೂಹಲ, ಆಸಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ತಾನು ಕಂಡಿದ್ದನ್ನು, ಅದು ಭ್ರಾಮಕವಾದದ್ದೇ ಆದರೂ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ನಿಸರ್ಗದ ವಿಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಪ್ರಾಣಿ ಸಕ್ರಿಯ ಜೀವಿಗಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆ ರೂಪ, ಆ ಬಣ್ಣ, ಆ ಧ್ವನಿ, ಆ ಚಲನೆ, ಆ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತಾನೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮಗು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮರೆತು ನೋಡುವ, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ, ಅನುಕರಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸೌಕರ್ಯವನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡಬೇಕು. ಇದು ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಕ್ಷಕರು ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಅವಕಾಶ, ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಸಲ ಹೀಗಾಯಿತು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ

ಒಂದು ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಕಲಾಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿತ್ತು. ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಮಕ್ಕಳೇ ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಆಗ ಅಲ್ಲೇ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನಾಥಾಲಯದ ಒಂದು ಮಗು ಕುತೂಹಲ ತಡೆಯಲಾಗದೆ ನೋಡಲು ಬಂದಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ನೀನೂ ಸೇರಿಕೋ ಎಂದಾಗ, ಅದರ ಮುಂದೆ ಬಣ್ಣದ ಕಾಗದ, ಮಣ್ಣಿನ ಮುದ್ದೆ ಇಟ್ಟಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಸಂತೋಷ ಅದಕ್ಕಾಯಿತು. ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಆಕಾರ, ರೂಪಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಸಿತು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಮಗುವಿನ ರಚನೆಗೆ ಬಹುಮಾನ ಬಂದಾಗ, ಅದರ ಮುಗ್ಧಮುಖವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಮವಾದೀತು? ಆ ಮಗು ಮಗುವಾಗಿ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ತಾನು ಸಹಜವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಯಾವ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳಿಲ್ಲದೆ, ನಿಯಮ ಬಂಧನಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಮಣ್ಣಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿತ್ತು. ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಮಕ್ಕಳು ಪಾಲಕರ, ಶಿಕ್ಷಕರ ಹದ್ದುಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ, ಅವರ ದೊಡ್ಡ ವಯಸ್ಸಿನ ಅನುಭವ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ಮನೋಧರ್ಮ ಅರಿಯದೆ ಹೇರಿದ್ದರಿಂದ ಕೃತಕವಾದ ತಮ್ಮ ವಯೋಧರ್ಮ ನೋಡುವ ಸಹಜ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದುವು. ಇದು ಅಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಬದಲಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮುಕ್ತ ವಾತಾವರಣ ಬೇಕು, ವಿಶೇಷ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಬೇಕು. ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪಾಲಕರೂ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ನೋಡಲು ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಘಟ್ಟ.

ಮಗು ಹೀಗೆ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಕಾಸದ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಏರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು, ಪ್ರಪಂಚದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಅರೆ ವಂಚಿತವಾಗಿ ನೋಡುವ ಕಣ್ಣು ಕ್ರಮೇಣ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ನಾಜೂಕಾದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಲ. ಕನಸು, ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವಪ್ರಪಂಚದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಬಣ್ಣ, ರೂಪ, ಧ್ವನಿ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹುಡುಗನ ಕಣ್ಣು ಚುರುಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಹರಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ವಸ್ತುಸ್ವರೂಪದ ನಿಜವಾದ ಅರಿವು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ನಗ್ನಸತ್ಯ ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗ ತನ್ನ ಇದುವರೆಗಿನ ಅನುಭವ, ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಈ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿ,

ತುಲನೆ ಮಾಡಿ, ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ, ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ. ಮಕ್ಕಳ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ರಚನಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಾಲಕರ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಕರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಸೌಲಭ್ಯ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಗದಿದ್ದರೆ ಹುಡುಗ ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತಿನ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರದಲ್ಲಿ ಅರಿಯಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಅರಿಯುವ,ಬಿಡಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬಿಡುವ, ಮನೋಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅರೆರಂಜಿತ ಅನುಭವವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಬೆಳೆದಮೇಲೆ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ ಇಷ್ಟು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಅಸಮಂಜಸ ವಿಚಾರಗಳು, ಅರ್ಧಸತ್ಯಗಳು– ಅವನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯೇ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವೇ ಹೊಣೆಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಫಲವೇ ಇಂದಿನ ಅಶಿಸ್ತು, ಅಶಾಂತಿ, ಹಿಂಸಾಚಾರ ಮೊದಲಾದವು. ಅವನ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯೇ ವಿರೋಧಿ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ, ಲೋಕದ ಸುಂದರವಾದದ್ದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಸಂಸ್ಕಾರವೇ ಇಲ್ಲದ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಹುಡುಗ ಯುವಕನಾಗಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನ, ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಜೀವಂತವಾದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಇದುವರೆಗಿನ ಅನುಭವದ ಏರಿಳಿತವನ್ನು, ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ. ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಅವನು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ರಂಜಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾದ ಆಸ್ಫೋಟನಕಾರಿಯಾದ ಯುವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು,

ಬದುಕಿನ ನೋವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕಂಡರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಮರಸ ಬಾಂಧವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಿಸರ್ಗಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವೈರಿಯಾಗಿ ತಾನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆ? ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ಅಂಧಾನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಅವರ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನುಭವದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಕಂಡು ನಮ್ಮ ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವಿಕಾರ ಹೊಂದಿವೆ. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂಥದನ್ನು ಅನುಭವದಿಂದ ಹೊಸದಾದುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಶಿಕ್ಷಣವಿಚಾರತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಶಾಲಾಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಿಲಬಸ್ ಅಂದರೆ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ದುರದೃಷ್ಟಕರ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಕರ ಅಸ್ಥೆ, ಅಜ್ಞಾನ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ಈ ದೃಶ್ಯರೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಏನೇನೂ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಮಕ್ಕಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿತು ನಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವೇ, ಉದಾಸೀನತೆಯೇ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಏನೂ ಖರ್ಚುವೆಚ್ಚ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಅವರ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಕರು ಇರುವ ಕಡೆ, ಸರಿಯಾದ ವಾತಾವರಣ, ಪರಿಸರಸೌಲಭ್ಯ, ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಕರು, ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಮರಸಬಾಂಧವ್ಯ ಕಾಣಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಂದು ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಒಂದು ದುರಂತ.

ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ

ಅ.ಲ. ನರಸಿಂಹನ್

"I am simply calling attention to the fact that the fine art is the only teacher except torture" (ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಲಲಿತಕಲೆಯೊಂದೇ ನಿಜವಾದ ಶಿಕ್ಷಕ)

–ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾ

ಉಳಿದ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣದಂತೆಯೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷಕ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಈ ಮೂವರಿಗೂ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಪಠ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಮಾಧಾನವಿದೆ. ಮೂವರೂ ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರತ್ತ ಒಬ್ಬರು ಕೈತೋರಿ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ನಮಗೆ ಎಂತಹ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳು, ವಾದವಿವಾದಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಸಹ ಏರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಜಾಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ; ವಿಶ್ವಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಸರಿಗಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುವಂತಹ, ಹಲವಾರು ದೇಶೀಯ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶೀಯ ಮನೋಭಾವಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಗಾಗ ಬದಲಾದರೂ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರೀತಿ–ನೀತಿ, ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಕೊಡುವಂತಹ ಶಿಕ್ಷಣ ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರ ಸಮ್ಮೇಳನ ನೆನಪಿನ ಸಂಚಿಕೆ, 1991

ಕಲಾವಿದನ ಸೇವೆ

ಇದೇ ಮಾತನ್ನೇ ವಿಷದೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕೊಟ್ಟ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ, ರೂಪಿತವಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ದೇಶದ ಏಳಿಗೆಗಾಗಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. 'ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ನಿಸರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿರಲಿ, ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವ ಸಂಶೋಧನಾ ಮನೋಭಾವ ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ನಮಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಬದುಕಬಲ್ಲಂಥ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಚೇತನ ನೀಡಬಲ್ಲಂಥ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನು ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಳಸಲೇಬೇಕಾಗಿರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಏನಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದೇಶಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆದಾಯವೂ ಇಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ದಿವ್ಯನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸಮಾಧಾನ ಪಡುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಮೇಲೆ ಸರ್ಕಾರ ಹೂಡುವ ಯಾವ "ಬಂಡವಾಳವೂ" ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕೇವಲ ಭಾವನಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಬದುಕಿನ ಏಕತಾನದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲವಾದರೂ ಹೊರಗೆ ತರುವ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಕಲಾವಿದನ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಸೇವೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಜ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು 'ಸೇವೆಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಫಲ' ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆಗುವ ವ್ಯಯದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುರೂಪದ ಪ್ರತಿಫಲ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬಯಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಹಲವು ಹಂತಗಳು

ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಪಾತ್ರ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ.

ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನರ್ಸರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏಳು ವರ್ಷಗಳವರೆಗಿನದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಏಳೂ ವರ್ಷಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕೈಕಸುಬಾಗಿ ಅಥವಾ ಕೈಕಸುಬಿನ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಕೈಕಸುಬುಗಳು ಇದ್ದು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅದರೊಳಗಿನ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೈಕಸುಬುಗಳನ್ನು ಇರಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಾಲೆಗಳು ಇಡೀ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕೈಕಸುಬಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಆವೆ ಮಣ್ಣಿನ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಾಗಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಂದು ವಿಷಯವಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಲೀ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಗಳಿಗಾಗಲೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮುತುವರ್ಜಿ ನೀಡಲಾರದೆಂಬ ಆರೋಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಜಾಕಿರ್ ಹುಸೇನ್ ಅವರು ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರೊಂದಿಗೆ 1937ರಲ್ಲಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ 'ವಾರ್ಧಾ ಶಿಕ್ಷಣ' ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರಲೇಖನ' ಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇಂದಿನ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೈಕಸುಬು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸ್ವಾವಲಂಬಿತನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಬೇಕು, ಮುಂದಿನ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಆಧಾರದಿಂದ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯ ಅಂದಿನದಾಗಿತ್ತು.

ಅಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಈ ರೀತಿಯಿದೆ :

1. ರೂಪುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿವೇಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವುದು.
2. ರೂಪಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದು.

3. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು, ರೂಢಿಸುವುದು.
4. ಸುಂದರವಾದ ನಕಾಸೆ ಚಿತ್ರ (design) ಅಲಂಕರಣ (decoration) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಲಕನಿಗೆ ಇರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು.
5. ರಚಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ವಸ್ತುಗಳ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು (working drawing) ಬರೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು.

ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲು

ಎ) ಓದಿದ ಅಥವಾ ನೋಡಿದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಮಕ್ಕಳು ರೇಖನ ಬರೆಯುವುದು.

ಬಿ) ವಸ್ತು ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ನೆನಪಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು.

ಉದಾ :- ಗಿಡ, ಪ್ರಾಣಿ, ಮನುಷ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಕೈಕಸುಬಿಗೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಿ) ನಕ್ಷೆಯ ರಚನೆ (map drawing)

ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಚಿತ್ರಲೇಖನವು ಓದುವ ಪಾಠ, ಕೈಕಸುಬು, ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಕಾಷೆ, ಅಲಂಕರಣ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಸೆಕೆಂಡರಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಶಿಕ್ಷಣವು ಅಲ್ಲಿಯ ಉಳಿದ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳಾದ, ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರ, ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಇತಿಹಾಸ, ಭೂಗೋಳಗಳಲ್ಲಿ ನಕ್ಷೆ ತಯಾರಿಸಲೂ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಬಂದೀತು. ಇಂತಹದೇ ಸಮಸ್ಯೆ 25-30 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಬಂದಿತ್ತೆಂದು ಇಲಿನಾಯ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಅಲೆನ್ ವೀಲರ್‌ರವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಿತ, ವಿಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ ಇರುವ

ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಉಳಿದವಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಪೋಷಕರಿಗೂ ಇಂತಹದೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಕಳಿಸುವಷ್ಟು ತಂದೆತಾಯಿಯರು ಶಕ್ತರಿದ್ದರೆ ಅಂತಹ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವು ತೋರುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಹಣ ಬರುವಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಣ ಕೊಡದ ಅಥವಾ ಸ್ನಾತಕ, ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯನ್ನು ನೀಡದ ವಿದ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಪಾದನೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಶ್ರೀಮಂತ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚುರುಕಿಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಷ್ಟೇ ಕಲೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಲೆ' ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಮಂದಿಯಷ್ಟೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ'' ಎಂದು ವೀಲರ್ ಅವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತವೂ ಹಿಂದುಳಿದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ವರ್ಷದಲ್ಲಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಂತಿಮ ವರ್ಷದ ವೇಳೆಗೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಸಾಧಕ – ಬಾಧಕಗಳು

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಿವೆ, ಶಿಕ್ಷಕರಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಶಿಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಷ್ಟನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಇಂದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ ತೀರ ಹೊಸದು, ಉಳಿದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಆಮದಾಗಿ ಬಂದದ್ದು. ತೀರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವಿದ್ಯೆ ಕೆಲವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಅವರಿಗೇ ದೊರಕುತ್ತಿತ್ತು. ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ರಾಜಕೀಯಗಳಿಂದ ಅವು ತೀರ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನದಾಗಿತ್ತು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಗುರುವಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಾ, ಗುರುಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಗುರು – ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಶಿಷ್ಯನ ಗುಣಶೀಲಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಾಪಕ ನೇರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಯಾವುದೇ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ ಗುರು ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ, ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಅಂದು ಕಲಿಯಬೇಕಿದ್ದ ಪಠ್ಯವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯೇ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪ ರಾಜಕುಮಾರರು ಕಲಿಯಬೇಕಿದ್ದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 50 ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕರ್ಮ, ವಾಸ್ತುವಿದ್ಯೆಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ವೇದ, ಆಗಮ, ಪುರಾಣ, ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾರಂಗತರಾಗಬೇಕೆಂದಲ್ಲ. ನಾಳೆ ರಾಜ್ಯವಾಳುವಾಗ ಆಯಾ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಏನಾದರೂ ತೀರ್ಮಾನ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವಜ್ಞಾನ, ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಇರಲಿ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರು ನರ್ತನ ಗಾಯನಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೂ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವು ಮೆಚ್ಚಿದ ರಾಜಕುಮಾರರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯರ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೊರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿದ್ದು ಅವನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅವನ ಚಿತ್ರಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಮಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇದ್ದು ನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದದ್ದೂ ಉಂಟು. ಗ್ರೀಕ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ 'ಅಕಾಡೆಮಿಕ್' ಶೈಲಿ ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದು ಇಂಥ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಂದಾಗಿ, ಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದದ್ದು 19 ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ.

ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣ

'ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಎಂತಹ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಬೇಕು? ವಾರದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪೀರಿಯಡ್‌ಗಳನ್ನು ಇರಿಸಬೇಕು? ಯಾವ ಯಾವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿಸಬೇಕು? ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾದ ಒಮ್ಮತಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು ಬಂದಂತಿಲ್ಲ. ಕ್ರೆಯಾನ್ ಸಹ ಸಿಕ್ಕದ ಹಳ್ಳಿಯ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು

ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆದರೂ ಸಹ ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಲೆ - ಕೈಕಸುಬಾದರೂ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಜೇಮ್ಸ್ ಶೂಲಿ ಎಂಬಾತ 1895 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ. ನಂತರ ಮಂಟೊಸಾರಿಯಿಂದ ಹರ್‌ಬರ್ಟ್‌ರೀಡ್, ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿ, ಬಿ.ಪಿ. ಬಾಯಿರಿಯವರೆಗೆ ಇದುವರೆವಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಮಕ್ಕಳು ಅವರದೇ ಆದ ರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೈಜಕ್ಕಿಂತ ಸಂಕೇತಗಳೇ ಪ್ರಧಾನ. ನಿಯಮಗಳೂ ಸಹ ಅವರದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಾಳಿನ ಪ್ರಜೆಗಳಾದ ಶಾಲಾ ಮಕ್ಕಳು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳೊಂದಿಗೆ, ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಆನಂದಿಸಲು ಕಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ, ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದರಿಂದ ಸಮತೂಕದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ.

ಅದೇ ವಯಸ್ಕನಾಗಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಆತನಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಯಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂಶವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಆತನಿಗೆ ಮೀಸೆ ಬಂದು ದೇಶವನ್ನು ಬೇರೆಯದೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಕಲಿಯುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅಡೆತಡೆಗಳು ಇರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗಿಂತ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಹೆಚ್ಚು. ಅವನಿಗೆ ಕಲೆ ಆನಂದ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ನಾತಕ ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವುದರಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಂದೀತು ಎಂಬ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಜೀವನ ಮುಗಿದ ಮೇಲೂ ಈತ ಲಾಯರ್ ಅಥವಾ ಡಾಕ್ಟರ್‌ನಂತೆ ನಿರಂತರ ಅಭ್ಯಾಸಿಯೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ತಪ್ಪದಂತೆ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಜನ್ಮತಃ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿದ್ದು ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು, ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಳ್ಳವರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹವರಿಗೆ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಪಕರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿಯ ಅಗತ್ಯ ಅಷ್ಟಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೇ ಗುಂಪಿನವರು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕಲಾವಿದನೋ ಅಥವಾ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನೋ ಆಗಬಯಸುವವರು. ಈತನಿಗೆ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಯ ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾಚರಿತ್ರೆ, ಥಿಯರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನುಳಿದ ಮೂರನೆಯ ಗುಂಪಿನವರು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಕುಶಲಕಲೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಇಂತಹವರಿಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನೀಡಿ, ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಂತೆ ಗೃಹ ಕೈಗಾರಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿ mass production ನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ಮಾರಾಟದಿಂದ ದೇಶದ ಆದಾಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ

ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ಸಮಾಜದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೇ ಕೊಟ್ಟರೂ ಸಹ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಮನೋಭಾವ ಒಂದು ಸಮಾಜದ್ದು ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆತ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರಜೆ. ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದವ ಯಾವ ರೀತಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಯಾವ ರೀತಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಈತ ಸಮಾಜದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಕೇತಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗಷ್ಟೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಾದ, ರೂಪ, ಚಲನೆಗಳಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ

ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಉತ್ತಮ ನಾದ ಅಥವಾ ಉತ್ತಮ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲವ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರ, ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪ ಕಲಾವಿದ ಆಗಬಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಆಲೋಚನೆ, ತರ್ಕಬದ್ಧತೆ, ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ, ಸಂವೇದನೆ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಿಷಯ ಬೋಧಿಸದ, ತಿಳುವಳಿಕೆ ನೀಡದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ತಮ ಸ್ವರ, ಉತ್ತಮ ರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಗುರಿ ಉತ್ತಮ ಕಲೆಗಾರರನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ" ಎಂದು ಹರ್‌ಬರ್ಟ್‌ರೀಡ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. 'ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ಷಮ' ಎಂದು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳಿರುವುದೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಕ್ಕಳ ಮತ್ತು ವಯಸ್ಕರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಬಹಿರಂಗ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ವಯಸ್ಕ ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಏನನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯೋಚಿಸದೆ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿರಿಯರು ಹೇಗೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಜೀವಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೋ ಅಂತಹ ತನ್ಮಯತೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ಕೆಲವು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದ್ದು ಉಳಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಅವು ಬೆರೆಯಲಾರದು. ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಪಠ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬೇಸರಬರಬಹುದು. ಲಲಿತಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹವರನ್ನೇ ಆಯ್ದು ಬೇರೆ ವರ್ಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆಯಿಲ್ಲದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಅಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೊಡನೆ ಇರುವುದೂ ನಾಚಿಕೆ, ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ತಂದು ತಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸದೇ ಸೋಲುವ ಸಂಭವವಿರುತ್ತದೆ.

ಶಿಕ್ಷಕ

ಶಿಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ಬೋಧಿಸುವುದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮೂಗಿನ ನೇರಕ್ಕೆ ತಿದ್ದುವುದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೆಲವು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ 'ಶಿಕ್ಷೆ' ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದ್ದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾಸ್ತರ್ ಆಗಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾಸ್ತರ್ ಕಲಾವಿದನೂ ಆಗಿರಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ಲಲಿತಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಇಂದಿಗೂ 'ಗುರುಕುಲ' ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಉತ್ತಮ ಎಂದು ವಾದಿಸುವವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗುರುವಿನ ಕಣ್ಣಮುಂದೆಯೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಶಿಷ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳ, ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಬರೋಡ ಹಾಗೂ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಧಾರಿಸಿದ ಇಂತಹ ಗುರುಕುಲಗಳೇ ಆಗಿದೆ.

ಶಿಕ್ಷಕನಾದವನು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುತಂದು, ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವನಾದ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ರವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಸೇತುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ಶಿಷ್ಯನಾಗುವವನು ತನ್ನ ಹೆಸರು ಉಳಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇದ್ದರಷ್ಟೇ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ತಂತ್ರ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಯಾನು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿ, ರೂಪಿತವಾಗುವವರೆವಿಗೂ ಗುರುವಿನ ಪ್ರಭಾವ ಶಿಷ್ಯನ ಮೇಲೆ ಆಗುವುದು ಸಹಜ. ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ, ಆಕೃತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ಶಿಷ್ಯನಾದವನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ, ತಾನು ಬಯಸಿದಂತೆ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಬಲ್ಲ ಗುರುವನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ದೇಶಾಂತರ ಹೊರಡುವುದೂ, ನಿಜವಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಪ್ರತಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕನಾದವನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗಮನ ಕೊಡಲೇ ಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು

ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಪ್ರಸ್ತುತ 20 ಜನಕ್ಕೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಐದು ಜನಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಶಾಲೆಯ ಕಟ್ಟಡ ಮತ್ತು ಉಪಕರಣಗಳು

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಂಗಡಿಯ ಅಳತೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಟ್ಟಡಗಳವರೆಗೆ ನಾನಾ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ನಾಲ್ಕು ವರ್ಗದವರಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೊಠಡಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ವಾದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಕಲಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಪದ್ಧತಿ. ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಭಾವ, ಬಳಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಎಂದರೆ ಮಣ್ಣು, ಮರ, ಲೋಹ, ಗಾಜುಗಳ ಉಪಕರಣವಲ್ಲದೆ ನಿರ್ಜೀವ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಶಾಲೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಪಠ್ಯವಸ್ತು

ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ, ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ಇರುವ ಪಠ್ಯವಸ್ತುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಒಡೆದು ಹೋಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಿಲ್ಪ, ಗ್ರಾಫಿಕ್, ವ್ಯಾಪಾರಿಕಲೆ, ಸಿರಾಮಿಸ್ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲದೆ, ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರನ್ನು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಪಠ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಿದೆ. ಮೊದಲ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಿತರೂ ಮುಂದೆ ತನಗೆ ಬೇಕಿರುವುದಷ್ಟನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಬಹುದು., ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಡಿಗ್ರಿಗೆ ಸಹ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಮಹಾ ವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವುದು ವಿದೇಶದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ. ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳು ವಿದೇಶಿಯದೇ ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಸ್ವದೇಶಕ್ಕಿಂತ ವಿದೇಶದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಅಚ್ಚರಿ ಏನಲ್ಲ. ಸ್ವದೇಶೀಕರಣ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ವೀನಸ್ ಬದಲು ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪ ಇರಿಸಬಹುದು. ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರನ ಬದಲು ಬುದ್ಧನ ತಲೆ ಇರಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ.

ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರು

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಶಾಲೆಗಳ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರಾದ inspector ಗಳು. ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಡಿವಿಜನ್‌ಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಡಿವಿಜನ್‌ಗಳಿಗೆ inspector ಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿದ್ದರೂ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಶಾಲೆಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ಇತ್ತು ಶಾಲೆಯ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋಭಾವವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಳ್ಳಂತಹ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಿಗಿಯಾದ ನೀತಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಶಾಲಾ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂಬುದು ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಸತ್ಯ.

ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣಗಳು

ಬ್ರಿಟನ್‌ನ Institute of Education, 1973ರಲ್ಲಿ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಿ ಪುಸ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಹೊರತಂದಿದೆ.

ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಿಸುವುದೇ? ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸು ಎಂದೇ? ತಂತ್ರಗಳು, ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದೆ? ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲಿಸುವುದೇ? ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಲು ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ? ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೇಲೆ ಕಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆಯೇ ಅಥವಾ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯೆಯೇ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಯಾವತ್ತೂ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವಾರು ಪಂಡಿತರ ಲೇಖನಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂಥ ಕೆಲಸ ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಇದೇ ಪ್ರಥಮ ಎಂದೂ ತಿಳಿಸಿದೆ. ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 1968ರಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೊಂದು ಪುಸ್ತಕ ಬಂದಿದೆ.

ಆದರೆ 1956ರಲ್ಲಿಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ Seminar on Art Education ಎಂಬ ತಲೆಬರಹದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣವೊಂದನ್ನು ವಾರಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಸಿ ಪುಸ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಹೊರತಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆದಿದೆ. ಎಂಥ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ ವಿಷದವಾಗಿ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮನವಿಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ನಂತರ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಅನೇಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಪ್ರೌಢ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ

ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 1983ರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ 1987ರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಾರಿ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣಗಳು ನಡೆದು ಹಲವಾರು ಗಣ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಆಗಸ್ಟ್ 1991ರಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕುರಿತು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣ ನಡೆಯಲಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆಸಿದ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟದಿಂದ ಇಂದು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರೌಢ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ನೀಡುತ್ತಿವೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದವರು ಪದವಿಪೂರ್ವ ತರಬೇತಿಗಾಗಿ ಎರಡು ವರ್ಷದ ವಾಣಿಜ್ಯಪರ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ (Job Orient Course) ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಐದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ನಂತರ ಇವರು ಚಿತ್ರಕಲೆಯದೇ ಸ್ನಾತಕ ಪದವಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಪದವಿಪೂರ್ವ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದವರು ಸ್ನಾತಕ ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ವಿಷಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಸ್ನಾತಕ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ನಂತರ

ಅದರಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು. ಇವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ನೀಡುವ ಪದವಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿದ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಂಡಲಿಯವರು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಡಿಪ್ಲೊಮೊ ಪದವಿ ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನಿಗಮದವರು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಐದು ವರ್ಷದ ಡಿಪ್ಲೊಮೊ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ (ಹಾಬಿ) ತರಗತಿಗಳನ್ನು, ರಜೆಯಲ್ಲಿಯ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ.

ಪಠ್ಯ ವಿಷಯಗಳೂ ಜಲ, ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಕುರಿತೂ ರೂಪಿಸಿದೆ. ಡಿಸೈನ್, ಭಾವಚಿತ್ರ, ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ, ಭೂದೃಶ್ಯ, ಸ್ತಬ್ಧ ಚಿತ್ರ, ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಜಲ, ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಗ್ರಾಫಿಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಲಿನೋಕಟ್, ವುಡ್‌ಕಟ್‌ಗಳಲ್ಲದೆ ಲಿಥೊ ಹಾಗೂ ಎಚ್ಚಿಂಗ್‌ಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಎಚ್ಚಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿಯ ಹಲವಾರು ಒಳ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಲಾಚರಿತ್ರೆ, ಕಲೆಯ ರಸಗ್ರಹಣ ಕುರಿತಂತೆ ಥಿಯರಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎರಡು, ಮೂರು ಅಥವಾ ಐದು ವರ್ಷದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯ ಬಯಸುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗಳಿವೆ. ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪಠ್ಯವಸ್ತುಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ನಾತಕ ಪದವಿಯನ್ನು ಹೊರ ರಾಜ್ಯದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಮಾನ್ಯತೆ ಮಾಡಿವೆ.

ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಲೆ

ಎಸ್. ಧನಲಕ್ಷ್ಮಿ

ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಈವತ್ತಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಮಗುವು ಓದಿ ಬರೆದು ಪದವೀಧರನಾಗಿ Doctor, Engineer ಆಗಬೇಕೆಂಬುದೊಂದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಾಲಕರು ಶಾಲೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಿಕ್ಷಕರು ಮಗುವು ಶಾಲೆಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಫಲಿತಾಂಶ ತಂದರೆ ಸಾಕೆಂಬ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಿಜವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಲಿ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ ಪಾಲಕರು ಪಾಲಿಸದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ದುರಾದೃಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ಯಾರು ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕೊ ಅವರೇ ಆದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಡ್ಡೆಯಾಗಿ ಕೇವಲ ಫಲಿತಾಂಶ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿಟ್ಟು ಕಲಿಸಿದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ?

ಮಗುವು ಮನೆಯಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬದುಕಲು ಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸ್ಥಳ ಶಾಲೆ. ತಿಳಿಸಬೇಕಾದವನು ಶಿಕ್ಷಕ, ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಯಾವ ವಿಷಯಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಹೇಗೋ ಸಾಗುತ್ತಾ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಅಸಮಾಧಾನ ವಾತಾವರಣ ಹರಡಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಲು ಶಿಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ

ಕಲಾವಿಕಾಸ ಸಂಚಿಕೆ, 1991

ಪಾಲಕರು ಅವರವರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನರಿತು ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರಾತ್ಮಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ, ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಜನೋಪಯೋಗಿ ಆಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಲು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ ಪಾಠಗಳೊಂದಿಗೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ. Plato ಮಹಾಶಯನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದಂತೆ the art should be the basic of education. ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಆಗಬೇಕು. ಹೇಗೆಂದರೆ ಮಗುವು ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಗಿಂತಲೂ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಹಾಗೂ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಮುಖಾಂತರ ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆ ಅದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಬಂದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವಾಗ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ, ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಮಕ್ಕಳು ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕದ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಿಗಿಂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರಿಂದ ಕೈ, ಮನಸ್ಸು, ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಸದಾ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮರ್ಪಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತನ್ಮಯತೆ, ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಪಾಠದ ಇನ್ನುಳಿದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ ಪಾಠಗಳು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು–ಓದು ಬರಹಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅರಿವು ಮಕ್ಕಳಿಗಿದ್ದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದಂತಹ ಅಕ್ಷರ, ಬರಹ ಹಾಗೂ ತನ್ಮಯತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ.

ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಬಣ್ಣ ಆಕಾರಗಳು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅವರ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾಠಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಪಾಠ ಕಲಿಸಿದ್ದಾದರೆ, ಪಾಠದಲ್ಲಿ

ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಟ್ಟು ಬೇಗ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಶಿಶುವಿಹಾರದಿಂದಲೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಮಗುವಿನ ಬಹುಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ತಳಪಾಯ ಹಾಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಗುಂಡುಗಳಿಂದಲೂ, ಮಣಿಗಳಿಂದಲೂ, ಕಲ್ಲುಗಳಿಂದಲೂ ಎಣಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಆಕಾರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಗಣಿತ ಪಾಠವನ್ನು ಮಗುವು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಕಲಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಗ, ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಕಲಿಸಿದರೆ ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡ ಪದ್ಯವನ್ನಾದರು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮಗುವು ಹಾಡಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣಗಳ ಹೂ, ಎಲೆ, ಹಕ್ಕಿ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆ, ಭೂಗೋಳ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕಲಿಸಬಹುದು. ಉದಾ:- ಚರಿತ್ರೆ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಜಧಾನಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದರೆ ರಾಜನ ಬಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವನ ಕೋಟೆ ಕೊತ್ತಳಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಣ್ಣಿನಿಂದಲೂ, ಕಾಗದ ಚೂರುಗಳಿಂದಲೂ ಮಾಡಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿಸಿದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ, ರಚನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಪದ್ಯದ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದರೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅತಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸಿ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಮಗುವಿಗೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸಂಯಮ, ನಿರೀಕ್ಷಣಾ ಶಕ್ತಿ, ಇದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿ, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಚೊಕ್ಕಟತನವನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮಗು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊರೆಯಾಗದೆ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿ ಮುಂದೆ ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಬದುಕಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ತಾನು ಹಾಗೂ ತನ್ನ

ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸಂಶಯಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಕಾಣದೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವಿನೊಂದಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತನಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ. ಶಿಕ್ಷಣದ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಕಲೆ ಸುಲಭ ಹಾಗೂ ಸುಗಮ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ನನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ನಾವು ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾಠವೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇರುವ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕ ಬದುಕನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು, ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಪಾಠಗಳು. ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಠ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದರೆ ಉತ್ತಮ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ರಾಷ್ಟ್ರ ಕಟ್ಟಲು ನೆರವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತರವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಲೆ ಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ

ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವೊಂದು ಕಡೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಶೈಲಿ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕರಣೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಈ ಗೊಂದಲವಿದ್ದರೂ ಖ್ಯಾತನಾಮರು ಈ ಗೊಂದಲದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಇದ್ದು, ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಜತೆಗೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬಾಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಭಾಷೆ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಪಡೆದದ್ದಾದರೆ, ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ "ಹೇಳಿ ಬರೆಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ಬಲಿಯಾದಾನು" ಎಂಬ ಎಚ್ಚರದ ಮಾತನ್ನು ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಅವರ ಅಭಿಮತ ಸಹಜವಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗೆ ನಾನಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು, ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಹ ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇತ್ತು.

ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಂಡಳಿಯು ಈಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.

'ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ' ಸಂಪುಟ -3, 1986

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ, ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪದ್ಧತಿ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಗಮನದಿಂದ ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ರಾಜಮನೆತನದ ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಒತ್ತಾಸೆ ದೊರಕಿದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಿರುವ ಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೆಳೆಯಲು ನೆರವಾಯಿತು.

ಆದರೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1830ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ 1967 ರವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ದೇಶೀಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ದೇಶೀಯ ಕಲಾವಿದರು ವಿದೇಶೀ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಅನೇಕರು ಇದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರು ಸಹ ಆದರು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೈಸೂರು ನಗರದ ಅರಮನೆ, ಗುರುಮನೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಾಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿದಾಯಕವಾಗಿ ಆಗದೆ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ಚದುರಿಹೋಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಒಂದುಗೂಡಿದ ನಂತರ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉದ್ಭವವಾದುವು. ಮೂರು ಇಲಾಖೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಬಂದವು. ಇದರಿಂದ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಿಗದೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ತೊಡಕುಂಟಾಯಿತು.

ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಈ ರೀತಿ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಸಿಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಮೂರು

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಪದವಿ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿವೆ. ಇದೂ ಸಹ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಂದು ಒಡ್ಡಿದೆ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಠ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಭಾರತದ ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮವಾಗುವ ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹಳ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ.

ಇನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಇರುವ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲಾ ಶಾಲೆಯು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಆಗಿನ ಅರಸರು ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕರಕುಶಲ ಕಲೆಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದರು. ಇದರ ಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸು ನಾಲ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು.

ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಹೊರಬಂದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಕೆ. ಕೇಶವಯ್ಯ, ವೈ. ನಾಗರಾಜು, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು, ಎಸ್.ಆರ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ಎಸ್. ನಂಜುಡಸ್ವಾಮಿ, ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಪಿ.ಎಸ್. ರಾವ್, ಸುಬ್ಬಕೃಷ್ಣ, ಎಂ.ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಎಂ.ಜೆ. ಶುದ್ಧೋಧನ, ಎಂ.ಎಚ್. ರಾಮು, ಎಫ್.ಎಂ. ಸೂಫಿಯವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇವರೆಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು.

ಎರಡನೆ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ, ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್, ಎಸ್. ಕಾಳಪ್ಪ ಮತ್ತಿತರ ಕಲಾವಿದರು ಇನ್ನೂ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಯು ತನ್ನ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತನೆ ಕೆಲಸ, ಇನ್ಲೇ ಕೆಲಸ, ಲೋಹದ ಕೆಲಸ, ಶಿಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಸಿ ಪರಸ್ಪರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಏರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುಂಬಯಿ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಮೇಲೆ ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ, ಗುಣಮಟ್ಟ ಇಳಿಮುಖವಾಗತೊಡಗಿತು. ಮುಂದಾಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದ ಆಡಳಿತದಿಂದ ಹೀಗಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಈಗ ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ಪುನರ್‌ಸಂಘಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ

ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಎಂಬ ನೂತನ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನೇತೃತ್ವವನ್ನು ಸೋಲಾಪುರ್‌ಕರ್ ಅವರು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಳಪ್ಪನವರ ಕಲಾಶಾಲೆ ಸಹ 1984 ರವರೆಗೆ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮಧ್ಯೆ 1964ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸರ್ಕಾರ ಮುಂಬಯಿ ಮಾದರಿ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರಿ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಈ ಕಲಾಶಾಲೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಎಂ.ವಿ. ಮಿಣಜಗಿಯವರ ನೇತೃತ್ವ ನೀಡಿದ್ದ ಈ ಶಾಲೆಗೆ ಈಗ ಹಿರೇಗೌಡರವರು ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಮುಂಬಯಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾವಿದರು ಧಾರವಾಡ ಹಾಗೂ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಮಿಣಜಗಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದ ಕಲಾಶಾಲೆ, ವಿಜಯ ಮಹಾಂತೇಶ ಲಲಿತಕಲಾ ಮಹಾವಿದ್ಯಾಲಯ ಇಂದಿಗೂ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ.

ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ. ಹಾಲಭಾವಿಯವರ ಕಲಾಶಾಲೆ 50 ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಮಿಕ್ಕು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಾ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದರ ಸ್ವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಜರುಗಿದೆ.

ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆ ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರಾದ ಟಿ.ಪಿ ಅಕ್ಕಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದ ವಿಜಯ ಕಲಾಶಾಲೆ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಬೆಳಗಾವಿ ನಗರದಲ್ಲಿ ಕೆ.ಪಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದ ಚಿತ್ರಕಲಾಮಂದಿರ ಉಮರ್ ಖಯಾಂ ಕಲಾಶಾಲೆ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಬೆನ್ಸೈನ್‌ಸ್ಮಿಥಾ ಕಲಾಶಾಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಬಿಜಾಪುರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ಕಲಾಮಂದಿರ ಶಾಲೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿದೆ. ಉಡುಪಿ ಬಳಿಯ ಕಟಪಾಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ

ಸುಮಾರು 18 ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿರತವಾಗಿದೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾನಿಕೇತನ 18 ವರ್ಷಗಳ ಕಲಾಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದೆ.

ಹೈದರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದ ಗುಲ್ಬರ್ಗ ನಗರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಐಡಿಯಲ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆ ಮಿತ್ರರಾದ ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿಯವರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈಗ ಗುಲ್ಬರ್ಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಅಂಗೀಕಾರ ಪಡೆದ ಪದವಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಇದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯ.

ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಲಾಮಂದಿರವನ್ನು ನಡೆಸಿದ ದಿವಂಗತ ಎ.ಎನ್. ಸುಬ್ಬರಾಯರು ನೂರಾರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಜ್ಯ ಪುನರ್ವಿಂಗಡನೆಯ ನಂತರ ನಗರದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದರವರು ಕೆನ್ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು 1964ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಬಹು ಮಂದಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತಮ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

1964ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ದಿವಂಗತ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಆಶೀರ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆದು ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಜೊತೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವ ಹೊಸ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ನಂತರ ಈ ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಲಯವು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಂಗೀಕಾರ ಪಡೆದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು 1982ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಇದು ಪ್ರಗತಿದಾಯಕವಾಗಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಣ್ಣ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒತ್ತಡದ ಮೇರೆಗೆ ಕೆಲವು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶಾಲೆಗಳು

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಪರಿಸರ ಒದಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡಲಾಗಿದೆ.

ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ

ದೇವನಹಳ್ಳಿ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಶಾಲೆ ಬಹಳ ಹಳೆಯದು. ಇದು ಹನುಮಂತಾಚಾರ್‌ರವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಶಿವಾರಪಟ್ಟಣದ ಕಲಾವಿದ ಮನೆತನಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಲೋಹ ಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಶಂಕರನಾರಾಯಣಾಚಾರ್, ಮಾಳಿಗಾಚಾರ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಧರಾಚಾರ್ ಇವರುಗಳು. ಇದಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಶಿಲ್ಪಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಯವರು ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಶಾಲೆಯನ್ನು ತೆರೆದು, ಅನೇಕ ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನು ತಯಾರುಮಾಡಲು ಸಹಾಯಕರಾದರು. ಇವರ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿ ಬಸವಣ್ಣ, ಪರಮೇಶ್ವರಾಚಾರ್ಯ ಇತರರು ಮುಖ್ಯರಾದವರು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ನಾಡಿನ ನಾನಾ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲೆಯ ಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಕಳದ ರಂಜಾಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶೆಣೈಯವರ ಶಿಲ್ಪಶಾಲೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಚೆನ್ನಗಿರಿ, ಕಿನ್ನಾಳ, ಕಲ್‌ಘಟಗಿ, ಗೋಕಾಕ್ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ

ಹಿಂದೆ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಶಿಕ್ಷಣದವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ಇದರಿಂದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ದೂರೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಿವೃತ್ತರಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಲಾ

ಶಿಕ್ಷಕರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರನ್ನು ನೇಮಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಯಾವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬರಬಹುದೋ ಊಹಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ.

ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಕಾಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವೆಂದು ವಿಶ್ವದ ಅನೇಕ ಪರಿಣತರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದರೂ ಸಾಲದು. ಇದಕ್ಕೆ ಇದುವರೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ತೇಜನ ದೊರಕಿಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯೋಜನೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದೂ ಸುಸಂಗತ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪದ್ಧತಿಗೆ ಒಳಪಡದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ. ಇದು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಇದರಿಂದ ಜನರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳು ಸಿಗುವ ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಮತೆ ಮತ್ತು ದೈವದತ್ತವಾದ ವಿದ್ಯೆಯಿರುವ ಕೆಲವರಿಗೆ ಇದು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರು ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರು ಇನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೂ ಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ಅಪಾರವಾದ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಔದ್ಯೋಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಪಾತ್ರ ಇಂದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮಟ್ಟದ ಪದವಿ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಅದರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಅಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇಂದು ಬಹಳ ಮಹತ್ವ ಇದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೂವು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಸಾಲದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸುವಾಸನೆಯೂ ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸುವ ಕೃತಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಬಾರದು. ಕಲೆಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜ್ಞಾನರ್ಜನೆ ಇಂದಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಭಾಷೆ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿಯಾನು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಹೇಳಿ ಬರೆಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಕಲೆಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕುರಿತು ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಾನಾ ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗಿದೆ. ಈ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಆಡಳಿತ, ನಿರ್ದೇಶನ ಒಂದು ಇಲಾಖೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು. ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಸಮಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಸರ್ಕಾರ ನೇಮಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶನ ದೊರೆತೀತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮನಗಂಡಿಲ್ಲ. ಈಗಲೀಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಮೂವತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಮೂಲ ಶಿಕ್ಷಣ, ಯುವ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಗೌರವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣ, ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಇಂಥ ಶಿಕ್ಷಣ ಭಾರತೀಯರ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಇರಲೇಬೇಕು.

ಮಗು – ಚಿತ್ರಕಲೆ – ಶಿಕ್ಷಣ

ಎಸ್. ಶ್ರೀಕಂಠಸ್ವಾಮಿ

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ತಾರುಣ್ಯಾವಸ್ಥೆಯವರೆಗೆ ತ್ವರಿತ ವೇಗದ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದು ವರುಷದ ಅವಧಿಯೊಳಗಿನ ಮಗುವು ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಭೋದನೆಗೆ, ನೋಟ ಹಾಗೂ ಮುಖಭಾವದಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಗುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ.

ಮಗುವು ತನ್ನ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಬಾಯಿಗೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಮಗುವಿಗೆ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಕಣ್ಣು, ಬಾಯಿ ಮತ್ತು ಕೈಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಗುವು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಅದರ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಇನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಯಾರಾದ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1991

ಬೆಳೆಯುವ ಮಕ್ಕಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಲಿಕೆಯ ಅನುಭವಗಳು ಅವಶ್ಯಕ. "ಬೆಳೆಯ ಸಿರಿ ಮೊಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ" ಎಂಬ ಗಾದೆಯಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಗುವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ, ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ಪರಿಸರದ ಒಡನಾಟದ ಮೂಲಕ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಾಗೂ ಸೃಜನಶೀಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಹುದು. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಒಂದು ಮಗುವಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗುವಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪೂರೈಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತಜ್ಞರು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಡಬ್ಲ್ಯು. ಡಿಯರ್ ಬಾರ್ನ್‌ರವರು ಹಾವಾರ್ಡ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ 1922 ರಲ್ಲಿ "ಶಿಶುವಿನ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಹಲವಾರು ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಮಗುವಿನ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ "IOWA- ಶಿಶು ಕಲ್ಯಾಣ ಸಂಶೋಧನೆ ಸಂಸ್ಥೆ" ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ ಶಿಶುಗಳ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮಕ್ಕಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲು "ಮಿನಿಸೋಟ" ಶಿಶುಕಲ್ಯಾಣ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ತಜ್ಞರು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಇತ್ತೀಚಿನ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಶು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ, ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಠ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಹಪಠ್ಯೇತರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಿಸ್ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಜೀನ್ ಪಿಯಾಜೆರವರು ಮಗುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಲಿವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ (1. Sensory

motor stage, 2. Concrete operation stage, 3. Formal operation stage.)

ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹಲವಾರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ವೀಕ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲ ಸ್ವಭಾವ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಪರಿಸರವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ಏಕೆ! ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲು ಇರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮಗಿರುವ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಾಗ ಅದು ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಲಾಮಕ್ಕಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಠ್ಯವಿಷಯಗಳ ಕಲಿಕೆಗಿಂತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನ ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಷಯ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳ ಆಲೋಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸಬಹುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಮಕ್ಕಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಂತರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವುದು, ಮಣ್ಣಿನ ಉಪಕರಣ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದು, ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಕೆತ್ತುವುದು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ನೇರ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಮಕ್ಕಳು ಈ ಅನುಭವದಿಂದ ಕಲಿತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಗೃಹ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ತಮ್ಮ ಪರಿಸರವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಶಾಲೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಇರುವ ಕಲಾ ಸಭಾಂಗಣಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸಬಹುದು. ಅಜಂತ, ಎಲ್ಲೋರ, ಬಾದಾಮಿ, ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲು, ಐಹೊಳೆ ಮುಂತಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ಥಳಗಳ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಹಾಗೂ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು.

1) ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಮಕ್ಕಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. 2) ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸುವಾಗ ಮಕ್ಕಳ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. 3) ಮಕ್ಕಳ ಪೂರ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅನಂತರ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಕೌಶಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಬೇಕು. 4) ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಮಕ್ಕಳ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಉದ್ದೇಶವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕು. 5) ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳು ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕು. 6) ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು, (ಜನಸಂಖ್ಯಾ ಸಮಸ್ಯೆ, ಬಡತನ, ಪರಿಸರ ಮಾಲಿನ್ಯ) ಚಿತ್ರಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳು ಅರಿಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕು. 7) ಶಾಲಾ ಪಠ್ಯವಸ್ತುಗಳ ಬೋಧನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಬೇಕು. 8) ಅನುಪಯುಕ್ತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಉಪಯುಕ್ತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಬೇಕು. 9) ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಕಲೆ/ ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. 10) ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಮಕ್ಕಳ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು. 11) ಒಳ್ಳೆಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ಕೌಶಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಕಲೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕು.

ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶಿಕ್ಷಕರು ಮಕ್ಕಳ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿದಲ್ಲಿ, ಅವರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಹಕಾರ ಮನೋಭಾವ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪರಿಸರ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಖಂಡಿತ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಡಾ.ಎಸ್. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ... ಕಲೆಯು ಮಾನವನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ನಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಕಾಸಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಕರು, ಶಿಕ್ಷಕರು ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿದರೆ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಶಿಶು ಕಲೆ

ಆರ್.ಜಿ. ರಾಯಕರ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಕಾಲು ಶತಮಾನ ಶಿಕ್ಷಣ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಕಾಲವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿವೆಯಾದರೂ, ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪೂರ್ಣ ಅಲಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವಿವೇಕ ಸಂಪನ್ನರನ್ನಾಗಿಸುವದು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರ ಮತವಾಗಿದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನ ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಶತಮಾನ. ಮಕ್ಕಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ, ಪರಿಶೀಲನೆ, ಸಂಶೋಧನೆ, ಕಾರ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈಗಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆಂದೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳೂ ಮಹಾತ್ಮರೂ ಮಕ್ಕಳ ಲಲ್ಲೆ, ಸೊಲ್ಲು, ಕಲೆ, ಆಟಪಾಠಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗೌರವ ಕೊಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಅದೇ ರೀತಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳ ಎಸತ ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಅದು ನಿರ್ಮಲವಾದದ್ದು, ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾದುದ್ದು, ಸಹಜವಾದದ್ದು, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದದ್ದು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಏನೇ ಆಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳ ಲೇಪವಿಲ್ಲ.

ಮಾನವನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿ ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಗುಣ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಲು, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಲು ಆಶಿಸುವನು.

'ಕಲಾವಿಕಾಸ', ಸಂಚಿಕೆ 5

ಈ ತತ್ವವರಿತೇ ಶಿಕ್ಷಣತಜ್ಞರು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮೊದಲಿಸಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಸರ್ಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಉತ್ತಮ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನ ವಿಕಾಸವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿರುಚಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲೆಂಬುದೇ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ.

ಮಗುವಿಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿವಸ್ತುವು, ದೃಶ್ಯವು ಹೊಸದು. ಮಗು ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ವಿಷಯ ಗ್ರಹಿಸಿ ವಸ್ತು ಜ್ಞಾನ ಪಡೆಯುವದು. ಮಕ್ಕಳ ಮನಃಶಕ್ತಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಈ ವಸ್ತು ಜ್ಞಾನ ಮೂಲಾಧಾರ. ಹೀಗೆ ಮಕ್ಕಳು ನೋಡಿ ಪಡೆದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಲು ಇರುವ ಸಾಧನಗಳು ಚಿತ್ರ ಬರೆಸುವದು, ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಲಿಪಿ. ಮಗುವಿನದು ಕುತೂಹಲ ಸ್ವಭಾವ. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿಯುವ ಆತುರ. ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು, ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡುವದು ಮತ್ತು ಗುರುತುಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಮಗುವಿನ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವ. ಮಕ್ಕಳು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಲೋಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಕ್ಕಳು ರಚಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ; ಅವು ಅವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ರೂಪ. ಶಿಶು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು.

ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಅನುಕರಣ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾ ಶಕ್ತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ಬರೆಸಬಹುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲರೂಪ ತೋರುವಂತೆ ಬರೆದು ಕ್ರಮ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಡುವಂತೆ ತಿಳಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದರೆ ವಸ್ತು ಜ್ಞಾನ ಬಲಪಡುತ್ತದೆ. ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ತಮಗೆ ತೋರಿದ ರೀತಿ ಬರೆಯಲು ಉತ್ತೇಜನವೀಯಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಿಸುವದು ಶಿಶುವಿಹಾರದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಮಗು ತನ್ನ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬಲವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಪಾಠ ಬೋಧಿಸುವದು, ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಆಶಯದಿಂದಲ್ಲ. ಅವರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವದು; ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೆನಿಸಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಆಕಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯ. ಇದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿರುಚಿ ಉತ್ತಮವಾಗುವದು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯೂ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯೂ ಬಲಪಡುತ್ತಾ ಬರುವದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ತಂದೆ – ತಾಯಿಗಳು, ಹಿತಚಿಂತಕರು, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವೀಯಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡದೆ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಆತ್ಮನಾಶಕ್ಕೆಡೆ ಕೊಟ್ಟಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ. ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನನ್ನು ಪರರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ? ಮತ್ತು ಯಥಾನಂಶಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಯೂ ಇರುವದಿಲ್ಲ ? ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಇಂಥದೊಂದೆ ವರ್ಗ ಎಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾಗಿ, ಅನಾದಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ.

ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟುಗುಣ; ಅಭ್ಯಾಸ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳು ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಚಿಂತನ ನಿಧಿಧ್ಯಾಸನದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಫಲ. ಆದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲಿಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು ಆವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಅವಿವೇಕದಿಂದ ಅಪವಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆಲವೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿತ್ತ ವರವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅಮೃತ ತುಲ್ಯ ಕಲಾನಂದವನ್ನು ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಚಿಕ್ಕವರಿಗೂ, ತರುಣರಿಗೂ ವರವಾಗಿ ತರಬಲ್ಲ ಕಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಂಚಿತವಾಗಕೂಡದು. ಅದು ಶಿಕ್ಷಣದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒದಗಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಗಣನೀಯವಾದುದು.

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ದೊಡ್ಡವರಿಗಿಂತ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಮಕ್ಕಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ (creative) ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಭಾವದಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಂತರದೇಶೀಯ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರ ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿ, ದಂಗುಪಡಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯ, ಮನಸೆಳೆವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಿರಿಯರ ಬದುಕನ್ನು ತುಂಬದೆ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯಾಗಲೀ, ನಟನಾ ಶೌರ್ಯವಾಗಲಿ, ಕೀರ್ತಿ ಲಾಲಸೆಯಾಗಲಿ, ಗಾಂಧಾರಿ ಗರ್ಭದ ತವಕ ಅಹಂಕಾರ ಭಾವವಾಗಲಿ, ಎಳೆಯ ಮಕ್ಕಳ ಸ್ಫಟಿಕ ಸ್ವಭಾವದ ಮನೋಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದುದರಿಂದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಕ್ಕಳ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತಿಕೆಯ ಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಗಳು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಗರಿಕರನ್ನು ತಯಾರಿಸಬಲ್ಲದಾಗಿದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಒದಗಬೇಕಾದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡಬೇಕು.

ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಎಚ್.ಎಸ್. ಸರ್ವಮಂಗಳ

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆ, ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟಪಡುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಚಿತ್ರಕಲೆ. ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಸುಪ್ತವಾದ ಮನಸ್ಸು ಅವರಿಗರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸುಮಾರು 7-8 ವರ್ಷಗಳೇ ಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅವರ ನೆಚ್ಚಿನ ಮಾಧ್ಯಮ ಚಿತ್ರಕಲೆ. ಅನಂತರ ಮಾತುಗಳು, ಬರವಣಿಗೆಗಳು, ಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾಗಲು, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಮಕ್ಕಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅವರಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತುಂಬಾ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ. ಅವರಷ್ಟು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಈ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಂತಹ ವಿಷಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಊಹಿಸುವಷ್ಟು ಯಾರೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ – ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ, ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಗುಹೋಗುಗಳೂ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭೂಮಿ ಉರುಟಾಗಿ ಒಂದು ಮೂಸಂಬಿ ಹಣ್ಣಿನಂತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವವರೆಗೂ, ಅದು ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು, ಆಕಾಶ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರ ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನಾವುಗಳು ಅನೇಕ

'ಕಲಾವಿಕಾಸ' ಸಂಚಿಕೆ, -5

ರೀತಿ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ, ಈ ಮಕ್ಕಳೂ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವವರೆಗೂ, ಈ ಜಗತ್ತು, ಅದರ ಆಗುಹೋಗುಗಳು, ಚಂದ್ರ, ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆಗಲಿ ಯಾವುದರ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆಗಲಿ ತುಂಬಾ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಈ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು Macmillan ಮೂರು ವಿಭಾಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದು ಜ್ಞಾನಸಂಪಾದನೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಡಿಪಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮಗುವಿಗೆ ನೈಜತೆಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ. ನೈಜತೆಯ ಅರಿವಾದನಂತರ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಮೊದಲು ಕಂಡ ಜಗತ್ತಿನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಅದರ ನೈಜಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅರಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ.

Andrews ಎಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರುವವರೆಗೂ ಅದೂ ಕೂಡ 4 ರಿಂದ $4^{1}\backslash_{2}$ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವುದೆಂದೂ, ಅನಂತರ ಅದು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿನ ಈ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳು ಅಂದರೆ 5 ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಕೆಳಗಿನವರು ಈ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿಡುವಾಗ, ಆಕಾರಕ್ಕಾಗಲಿ, ತಂತ್ರಕ್ಕಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣಕ್ಕಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮನ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೈಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಕಲೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ತದ್ರೂಪ ಎನ್ನುವುದು.

ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಮಗುವು ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ

ವಿಭಿನ್ನ ಮೆರುಗು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ Ruth Griffiths ಎಂಬ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು 11 ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

1. ಗೊತ್ತುಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಗೀಚಾಟ.
2. ರೇಖೆಗಳಿಂದ ವೃತ್ತ, ಚೌಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಇದು ಬಾಗಿಲು, ಕಿಟಕಿ, ಸೇಬು ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಡುವುದು.
3. ಈ ವೃತ್ತ, ಚೌಕಗಳೊಡನೆ ಇನ್ನಿತರ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು (ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಆಕೃತಿಗಳೇ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯ).
5. ಏರುಪೇರಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮಾಡಿದ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದು ಈ ಘಟ್ಟದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ.
6. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಗಮನ. ಹೆಚ್ಚು ದೃಢವಾಗಿಯೂ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಿಗೆ ಗಮನಕೊಡುವುದು.
7. ಮತ್ತೆ ಏರುಪೇರುಗಳು, ಆದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರದೆಂದು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾದಂತಹ ಸ್ವಂತಿಕೆ.
8. ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಇನ್ನೊಂದರೊಡನಿರುವ ದೃಢಸಂಬಂಧದ ನಿರೂಪಣೆ.
9. ಒಂದೇ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ಮಲ ಚಿತ್ರ.
10. ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಸಂತೋಷ.
11. ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದೇ ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆ.

ಹೀಗೆ 11 ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅರಿತು, ಅವುಗಳ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು. ಯಾವ ಮಗುವಿಗೂ "ನೀನು ಮಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ – ಈ ರೀತಿ ಮಾಡು" ಎಂದು

ತಿದ್ದಬಾರದು. ಅವುಗಳ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಮಾಡಲು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬೇಕು. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯನ್ನು ತರಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಬಾರದು. 5-6 ವರ್ಷಗಳತನಕ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನೈಜವಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ನೋಡುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕೃತಿಗಳು ನಿಜವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು – ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಭಾವಸೂಚಕಗಳು. ಅದನ್ನು ನಾವು ತಡೆಯುವುದರಿಂದ ಮಾಡುವ ಅಪರಾಧ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ.

ನಾವು ಯಾವ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಕಂಡು ಬಂದಲ್ಲಿ, ಈ ಕೆಳಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತೇಜಿಸಬೇಕೆಂದು Poul Torranee ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

1. ಮೊದಲಾಗಿ ಆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಸರೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದು.
2. ಅವರು ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ಪೋಷಣೆ ಕೊಡುವುದು.
3. ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು.
4. ಅವರ ಭಾವನೆಗಳು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದು.
5. ಇತರರು ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು.
6. ಅವರ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಮಗುವಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುವಂತೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದು.

ಇದಿಷ್ಟನ್ನೇ ನಾವೂ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ, ಖಂಡಿತ ಆ ಮಕ್ಕಳು ಉನ್ನತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಮಗುವಿನ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಅದುಮಿದಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಿಗೆ ತಿರುಗುವುದು ಸಹಜ. ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿ, ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳಿಗೆ ಕೊಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಬಾರದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯು ಏಳಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಉಳಿದ ಪಾಠಗಳೂ ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ ಒಂದು ಚಿಲುಮೆಯಂತೆ. ಆ ಚಿಲುಮೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಟ್ಟರೆ ನೆಲದೊಳಗೇ ಬೇರೆ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ಸಂದಿಗೊಂದಿಗಳಿಗೆ ನುಗ್ಗಿ, ಬೇರೆ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದು, ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗದೇಹೋದಂತೆ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ ಒಳಗೊಳಗೇ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳಿ, ಮಗುವಿನ ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಹುದು.

ಉತ್ತೇಜನ ಕೊಡುವಾಗಲೂ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ವರುಷಗಳವರೆಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರುವ ವಯಸ್ಸು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳುತ್ತವೆ, ಶಬ್ದವನ್ನು ಅದರಂತೆ ಉಚ್ಚರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಣ್ಣಿನ ಮುದ್ದೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಆಕಾರಗಳು), ಅವುಗಳೂ ಪೂರ್ತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಸರಿಸುತ್ತವೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಾತರಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿನೋಡುವ, ಆಘ್ರಾಣಿಸಿ ನೋಡುವ ಆತುರ; ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಅವರವರ ಸ್ವಂತ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಅವರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸಲು, ಕೆಲವು ಸರಳ ಆಟಗಳು, ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಘನಾಕೃತಿಗಳು, ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. 'ಅನ್ವೇಷಣೆ' ಎಂದರೆ ಬಲು ಇಷ್ಟ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ಪದ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು.

ಎರಡು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ವರುಷಗಳ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ನೇರ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕಲಿಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ, ಜಗತ್ತಿನ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಸಂತೋಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಮಾಡಲು ಆಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವಾಸ ಮೂಡಿಬರುವ ಸಮಯ ಇದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಆಟಿಕೆಯಿಂದ ಹಲವಾರು ರೂಪಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಪಡುವಂತಹ ಆಟದ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಘನಾಕೃತಿಗಳು ಅಥವಾ ಮಣ್ಣಿನ ಮುದ್ದೆ, ಯಾವುದೇ ಇತರ ಸಾಮಾನುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮ. ಇದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹಿರಿಯರು ಅವರೊಡನೆ ಕೂಡಿ ಸಂತೋಷಿಸಬೇಕು, ಅವರುಗಳು ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಬೇಕು, ಹೊಗಳಬೇಕು. ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ ಅವರ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಗಳಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕೊಡಬೇಕು. ಭಾವಸೂಚಕಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಬಲು ಮುಖ್ಯ.

ನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಆರು ವರುಷಗಳ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧೃಡತೆ, ವಿಶ್ವಾಸ ಬರುವ ಸಮಯ. ಬೇರೆಯವರ ಅನಿಸುವಿಕೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಇತರರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಗುವ ಪ್ರಭಾವದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಅತಿರೇಕದ ಗೋಚರ. ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡುತ್ತೇವೋ ಅಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಧಾರಣ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗುಣಗಳು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಮಕ್ಕಳು ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯ ಜಗತ್ತೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಒಂದು ಮರವನ್ನೇ ಆಗಲಿ, ದೀಪವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬೇರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯ, ಉಳಿದವರಿಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ, ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಬಹುಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಅವರನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕಡಿಮೆ. ದೈಹಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು, ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಲ್ಲ.

ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಗಳುಳ್ಳ ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ಇತರ ಸಹಪಾಠಿಗಳೊಡನಾಗಲಿ, ಮನೆಯವರೊಡನಾಗಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬಾ ತೊಂದರೆಪಡುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಮನೋಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಇತರರ ಸಂಪರ್ಕ ಅಷ್ಟು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕೆನಿಸಿದಾಗ ಅವರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಹುದು. ಅಂತಹ ಮಕ್ಕಳು ಅನೇಕ ಸಲ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಬಯಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಂತತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇತರ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದವನಾಗಿ, ದಡ್ಡನೆಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಸಲೂಬಹುದು. ಈ ವಿಷಯಗಳು, ಮಗುವಿನ ಅರಿವಿಗೂ ಬಂದಿರುತ್ತಾದರೂ, ಕಲೆಯನ್ನು ಬಿಡಲು ಇಚ್ಛೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಇತರ ಪಾಠ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಬಿಡಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ, ತನ್ನಲ್ಲೇ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಬಾರಿ ಈ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ, ಸಾಂತ್ವನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಇತರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅದರೊಡನೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಮಗುವಿನ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲವನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಏಳ್ಗೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಿಂತ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಎಂದು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಎಲ್ಲರೂ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತು ನಡೆಯುವುದು ಬಲುಮುಖ್ಯ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ – ಚಿತ್ರಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ

ಎಸ್. ಭಾಸ್ಕರ್

ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇರುವ, ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಪೋಲಾಗುವಂತೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಮೌಢ್ಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಪೋಷಿಸಿ, ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಕೆಲಸ ಎಲ್ಲಾ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿರುವ ದೇಶಗಳ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸದ ಬೆಳೆಸದ ಸಮಾಜಗಳು ಅವನತಿ ಹೊಂದಿವೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರ ಪಾತ್ರ ಸಹ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಹೊಸ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹ, ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೊತ್ತುವಂತಹ, ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಆ ಮಗು ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ತಿಳಿಸಬಹುದು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳೆರಡನ್ನು ನವ್ಯರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು, ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತತ್ಕಂತಹ ಸಂಶೋಧನಾ ಫಲಿತಾಂಶ ಸಹ ಇದೆ.

ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1991

ಅಮೆರಿಕೆಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಯಾವ ವಯಸ್ಸಿನ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆಂದು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. 19 ರಿಂದ 60ರ ವಯೋಮಾನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಿಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಎಲ್ಲ ವಯಸ್ಸಿನ ಜನಗಳಲ್ಲೂ ಶೇ 2, ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದ್ದವರಿದ್ದರು. ಅಂತೆಯೇ 15 ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ಶೇ.9 ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದ್ದವರಿದ್ದರು. ಇನ್ನೂ ಕೆಳಗೆ ಬಂದು 9 ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ ಶೇ.90, ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಇರುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಅಂದರೆ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವಯಸ್ಸಾದಂತೆ ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. 1) ಮಕ್ಕಳು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡದಿರುವುದು 2) ದೊಡ್ಡವರು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಹೇರದಿರುವುದು. 3) ತಮಗೆ ಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ 4) ತಾವು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡವರು ಕಟು ನುಡಿಗಳಾಡಬಹುದೆಂಬ ಭಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು 5) ಎಲ್ಲವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕುತೂಹಲ 6) ತಮಾಷೆಯದ್ದಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅಂತಹ ಉತ್ತರ ಹೇಳಿಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವ ತವಕ 7) ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ ಹೆಚ್ಚಿಗಿರುವುದು. 8) ಸಮಸ್ಯೆ ತಮಗೊಬ್ಬರಿಗಾಗಿಯೇ ಕಾದಿದೆಯೇನೋ ಎನ್ನುವಂತಹ ಮನೋಭಾವ 9) ಅಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಏನಾದರಾಗಲೀ ಬಿಡಿಸಿಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಛಲ 10) ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗದಿರುವುದು, ಅಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಲವಾರು ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸುವ ಸ್ವಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಂತಹ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಿಕ್ಷಕರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವ

ಅನುಕರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವಂಥಾದ್ದಾಗಿದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟದೆ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹೆಚ್ಚಳ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡಬಹುದಾದರೂ, ಅನಂತರದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸೋಣ.

1. ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬರುವಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಉದಾಹರಣೆ – ಒಂಬತ್ತು ಚುಕ್ಕಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ.
2. ಕೊಟ್ಟ ಗೆರೆಗಳಿಗೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸಮಸ್ಯೆ.
3. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು.
4. ಕೊಟ್ಟ ಆಕೃತಿಗೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕೆಲಸದ ಹಂತಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ, 1976 ರಲ್ಲಿ ವುಲ್ಫಗಾಂಗ್ ಲೂಥೆಯವರು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪಡಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿದು :

1) ಯೋಜನಾರಹಿತ ಒರಟು ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ಹಂತ : ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ 2 x 3 ಅಡಿಯ ಹಳೆಯ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳ ತುಂಡುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಆಕೃತಿವಿಹೀನ ಯಾವುದೇ ಯೋಜನಾರಹಿತ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲದ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಲು ಹೇಳುವುದು. ಒಂದು ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ 8-10 ಅಂಥ ವರ್ಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯತಕ್ಕದ್ದು, ವಾರಕ್ಕೆರಡು ಅವಧಿಯಂತೆ ಆರು ವಾರಗಳು ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಿಸತಕ್ಕದ್ದು.

2) ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹಂತ : ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಯೋಚನಾ ರಹಿತತೆಯಿಂದ ಮುಂಚೆ ಯೋಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆಕೃತಿ, ಬಣ್ಣಗಳು, ಜಾಗ ತುಂಬುವಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಡೆ ಸರಿಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಗೋಸ್ಕರ ಬಲವಂತ ಮಾಡಬಾರದು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಜನರು, ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವಾಗ ಸಿಟ್ಟುಸಿರುಬಿಡುವುದು, ಗುಣುಗುಣಿಸುವುದು, ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡಬೇಕು. ದಿನಚರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಬೇಕು.

ಈ ರೀತಿ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿ ಜನರು ಕಲೆ, ಹವ್ಯಾಸ, ಬರವಣಿಗೆ, ಓದುವಿಕೆ, ಗೃಹ ಅಲಂಕರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಡೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು ಕೊಡುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡುವುದು ಸಹ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾವಲಂಬನೆ, ಆಂತರಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ನೇರ ಸ್ವಭಾವ, ನಿರಾಳವಾಗಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಲೂಥೆ ಪತ್ತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ನಿರ್ದೇಶನವಿಲ್ಲದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಗುಪ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾರೆಂದೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸಿ, ಸಮಾಜದ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಸಹ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆಂದು, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾರೆಂದೂ ಸಹ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮೆದುಳಿನ ಬಲ ಅರ್ಧಗೋಳದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿಯೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಡೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದಾಗಿಯೂ, ಕೂಡ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲೇ ?

ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯ

ಎ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ

ಮಗುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸುಂದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು, ಬಣ್ಣ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಲಯಗಳು ಅಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಸಂತೋಷ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗಿ ಶಾರೀರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಗರಿಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. "Art has been one of the most important vehicles of Indian Culture. Art is the rhythmic beating of the heart of a civilization and when that beat looses its rhythm the civilisation is doomed" ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮ, ಕಲೆ ಧೃಕ್ ಮಾಧ್ಯಮ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆತುರತೆ, ತೃಪ್ತಿ, ಹೃದಯ ಸಂಗಮತೆ, ರಚನಾತ್ಮಕತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಮಗು ಭಾವನಾಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದು ಗೀಚುತ್ತಾನೆ. ಆನಂದ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಗೀಚುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯತೆ ಆವಶ್ಯಕ. ನಾವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡದೇ ಹೋದರೆ ಬೆಳೆಯುವ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಮಾಳಿಗೆ ಅಡ್ಡ ಬಂದಂತೆ. ಪ್ರತಿ ಮಗುವು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ. ಆದರೆ ಮಗು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಎಂದರೆ ಇದರರ್ಥ ಕಲಾವಿದನಾಗುತ್ತಾನೆಂದಲ್ಲ. ಕಲೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಚಳಕ. ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವ ರೇಖೆಗಳಿಂದಾಗಲಿ, ಬಣ್ಣದಿಂದಾಗಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆನಂದವು ಶಾರೀರಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ರಚನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಮಾನಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲರು. ಯಾರದೋ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿಸಿದರೆ ಮಕ್ಕಳ ಬುದ್ಧಿ ಮಿಶ್ರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಅಲ್ಲದೆ ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮಗುವಿನ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕ ಬಹಳ ವಿಶಾಲವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾವು ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ

ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕೆ ಹೊರತು, ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಂತೆ ಆತನ ಮೇಲೆ ಭಾರ ಹಾಕಬಾರದು. ನೋಡಿ ಚಿತ್ರಿಸುವದಕ್ಕೆ ಕಡ್ಡಾಯ ಮಾಡಬಾರದು. ಮಕ್ಕಳು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸುಲಭ ರೂಪಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಷ್ಟೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಗುವಿನ ತೊದಲ್ನುಡಿ ನಾವು ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೇವೆ. ತೊದಲುತನದಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವಲ್ಲದೆ ಸಹಜತೆ, ಸ್ವತಂತ್ರತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರರ್ಥ ಹೆತ್ತ ತಾಯಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಡುಗನನ್ನ ಗದರಿಸುವದು, ಬೆದರಿಸಿ ಅವರ ಮಾತುಗಳಿಗಾಗಲೀ ಹವ್ಯಾಸಗಳಿಗಾಗಲಿ (hobbies) ಭಗ್ನ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವದು ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ.

ಮಕ್ಕಳ ಕೈಗೆ ಬಳಪ, ಪೆನ್ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು, ಗೀಚುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ಮಯಗೊಂಡು ಆನಂದ ಪಡುತ್ತಾ ಒಂದು ಲೋಕದ ಅರಿವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಮನುಷ್ಯ, ಗಿಡ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಿಮ್ಮ ಮಾವನ ಮುಖ, ಅಜ್ಜನ ಮುಖ ಹೇಗಿದೆ ಚಿತ್ರಿಸು ಎಂದಾಗ ಒಂದು ವರ್ತುಳ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ಕೈ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮಗುವಿನಲ್ಲಿಯ ರಚನಾಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಮನೋ ಇಂಗಿತ ಗುರುತಿಸಲು ಅವನ ಚಟಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಚಟಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು ಹೊರತು ತಡೆ ಹಿಡಿಯಬಾರದು. ಇದರಿಂದ ಮಗು ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬಂಧನಕ್ಕೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ, ಸಂಕೋಚಿತ, ನಾಚುಬುರುಕುತನ ಬರುವಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚಟಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂಚೆ ಚೀಟಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ಮಣ್ಣು ಆಡುವದು, ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಮನೆ ಕಟ್ಟುವದು, ಸುಂದರ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವದು, ಗಿಡ ಹಚ್ಚುವದು, ಇಂಪು ಶಬ್ದ ಕೇಳುವದು, ಆನಂದಿಸುವದು ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟರೆ, ವಿಚಾರಶೀಲನಾಗಿ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಆತುರತೆಯ ಗುಣ ಹಿರಿದಿರುತ್ತದೆ. ಏನಾದರೂ ವಿಚಿತ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಪಕ್ಷಿ, ಪ್ರಾಣಿ ಕಂಡರೆ ನೋಡುವ ಹಂಬಲ ಆಸೆ ಇರಲಿ

ನೋಡುವದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬಣ್ಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವದು, ವಿಚಿತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡುವದು ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ, ನೋವು ನಲಿವು ತೃಪ್ತಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹಂಬಲ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಶಾರೀರಿಕ ಆಟಗಳಂತೆ, ರೇಖೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ನಲಿದಾಡುವುದು, ಸಹಿತ ಅವರಿಗೊಂದು ಆಟ. ಇದು ಸಹಿತ ಶಾರೀರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆಲೋಚನಾಶೀಲತೆಗೂ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ ತದ್ ರೂಪತೆ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೆ ಶೈಲಿ, ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದಂತೆ ಸ್ವಂತತೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುವ ಮನೋಗುಣ ಬೆಳೆಸುವದು ಆವಶ್ಯಕ, ಆದರೆ ಜೊತೆಗೆ ಗಾತ್ರಗಳ ಅನುಭವ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನೀಡುವದು ಆವಶ್ಯಕ.

ಕೈವಾರವಿಲ್ಲದೆ ವೃತ್ತ ಹೊಡೆಯುವದು, ಮಧ್ಯ ಬಿಂದು ಗುರುತಿಸುವದು ಸಹಜತೆಯಿಂದ ತಿಳಿಹೇಳಬೇಕು. ಹಾಗೂ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಮುಖ್ಯ. ಕೈವಾರದಿಂದ ಸುಂದರತೆ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಗಣಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ರಸಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪರಿಸರ, ಸಮರ್ಥವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸುವದು ಆವಶ್ಯಕ. ಇದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಬಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕುಶಲ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಎಷ್ಟು ವಿಧವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಎಷ್ಟು ಆಕಾರಗಳಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದೆಂಬ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಶಾರೀರಿಕ ಮನೋಬಲ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಷ್ಟೇ ಆವಶ್ಯಕವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಮಕ್ಕಳ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಸುವದು ಶಿಕ್ಷಣದ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟುತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಸ್ತು ಪಾಲನೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಆನಂದಿಸುವದು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಶಿಕ್ಷಕರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕರಿ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರನೋಡಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಮಕ್ಕಳು ಹಾಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು ಕಲಿಸಬಾರದು. ಅನುಕರಣೆ ಮಗುವಿನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪೆಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಹೊಸ ವಿಚಾರ, ಕಲ್ಪನೆ

ದೊರಕಲಾರದು. ನವೀನ ವಿಚಾರ ಕಲ್ಪನೆ ನೀಡಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹದ, ಚಳಕ ಮೂಡಿ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೂರ್ಯ ಹುಟ್ಟುವದು, ಮುಳುಗುವದು, ಅರಣ್ಯ, ಬೆಟ್ಟ, ಪಕ್ಷಿ ಪಶು, ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯ ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತನಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾಗಿ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಲೆಯು ಕೂಡ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನೆ. ಸಂಶೋಧನಾ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಿಂದಲೆ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಜ್ಞಾನ ಸಮಾಜದ ನಾಗರಿಕತೆ ಇದರಲ್ಲಿ, ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಮಗುವಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸುವದರಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸ್ಥಾನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಮಗುವಿನ ಕಣ್ಣು, ಕೈಗಳ ಸುಂದರ ತರಬೇತಿಗೆ ಬಣ್ಣ ರೇಖೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು, ಹಾಗೂ ಮುಂದಿನ ವಿವಿಧ ತಾಂತ್ರಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರಾಗತ ಸ್ವಉದ್ಯೋಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಕಲೆ ಅಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದರೆ ಹೊಸ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಆತ್ಮಪ್ರೇರಣೆ ಇದ್ದರೆ, ಅವನಲ್ಲಿ, ಕಲಾತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಿಶು ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಹಳೆಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮನುಷ್ಯನ ಆದಿಮಾನವನ ನಾಗರಿಕತೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ, ವಿಶ್ವದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರುಗಳಾದ ತಾವುರ್ಲೆ, ಮ್ಯಾಟಿಸ್, ಪಿಕಾಸೋ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಚಿತ್ರಮಾಡಲು ಆಶಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರು ಮೊದಲು ಮಕ್ಕಳ ಮನೋಗುಣದ ಅನುಭವವಿದ್ದು, ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಜೊತೆಯಾಗಲೀ ರೇಖೆಗಳಿಂದಾಗಲೀ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರೇರಿಪಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು, ಅಥವಾ ದೇವರ ಚಿತ್ರಗಳು, ದೇವರು ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತಾನೆ, ಎಂಬಂತೆ ಹೇಳಿ ವಂಚಿಸದೆ, ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನೀಡುವಂತಿರಬೇಕು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ವೀಕ್ಷಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಮಕ್ಕಳು ಪ್ರತಿಚೋದನಾಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಶಿಕ್ಷಕನ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.





